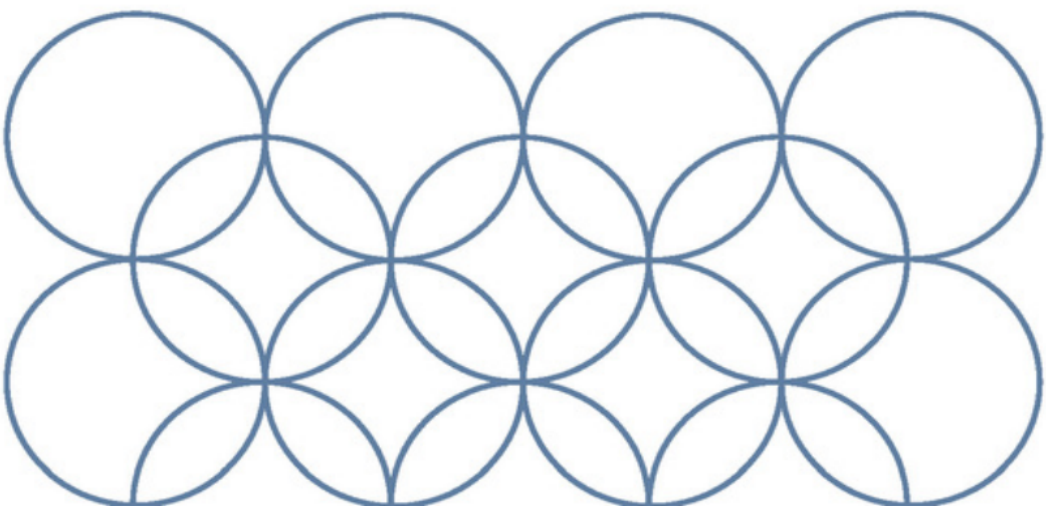
Серия Minima

Зигфрид Кракауэр

# Орнамент массы

08



SHOUT
SHARE
IT

# Annotation

Место, которое каждая эпоха занимает в историческом процессе, можно определить гораздо точнее, если проанализировать не ее суждения о самой себе, но неприметные явления на ее поверхности. Как выражение тенденций времени первые не могут служить достоверным свидетельством общего уклада эпохи. Вторые же по причине своей неосознанности дают непосредственный доступ к сути происходящего. Понимание какого-либо исторического периода неразрывно связано с толкованием таких поверхностных явлений. Суть эпохи и ее оставшиеся незамеченными черты взаимно проясняют друг друга.


- Зигфрид Кракауэр
  - 
  - Фотография
  - Орнамент массы
  - Скука
  - Призрак в ресторане
  - Пишущая машинка
  - Писатель в универсальном магазине
  - Шлягеры в изгнании
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20

- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34

# Зигфрид Кракауэр
# Орнамент массы

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963, 1964
© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014
© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС»/IRIS Art Foundation, 2014

*Все права защищены. Никакая часть электронной версии этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети Интернет и в корпоративных сетях, для частного и публичного использования без письменного разрешения владельца авторских прав.*

© Электронная версия книги подготовлена компанией ЛитРес (www.litres.ru)

# Фотография

*В те блаженные времена пошел я раз и вижу – висит на маленькой шелковой ниточке Рим и Латеран, и бежит безногий человек быстрей самого резвого коня, а острый меч мост пополам рассекает.*

*Сказки братьев Гримм. «В стране небывалой»*

## *1*

Вот как выглядит *кинодива*. Ей двадцать четыре года, она на обложке иллюстрированного журнала перед отелем Excelsior на Лидо. На дворе сентябрь. Если бы кто-то взглянул в лупу, то увидел бы растр, миллионы точек, из которых состоят дива, волны и отель.

Но под изображением подразумевается не сеть точек, а живая дива на Лидо. Время: сегодняшний день. В подписи под фото ее называют демонической: наша демоническая дива. Но она все же не лишена известной привлекательности. Челка, соблазнительный наклон головы и двенадцать ресниц справа и слева – все перечисленные детали старательно зафиксированы камерой, каждая на своем месте, безупречная картинка. Всякий с восхищением узнает ее, потому что видел оригинал на экране. Она вышла на фотографии настолько хорошо, что ее ни с кем не спутаешь, даже если бы она была всего лишь одной из дюжины «Девчонок Тиллера»[1]. Мечтательно стоит она перед отелем Excelsior, который греется в лучах ее славы, существо из плоти и крови, наша демоническая дива, двадцать четыре года, на Лидо. Сентябрь.

А как выглядит *бабушка*? Фотография более чем шестидесятилетней давности, впрочем уже являющаяся фотографией в современном смысле слова, изображает ее девушкой двадцати четырех лет. И если фотографии – это изображения, претендующие на сходство, данная фотография тоже должна быть похожа на свой объект. Фото со всей тщательностью изготовлено в ателье придворного фотографа. Но поскольку речь идет не об устной традиции, изображение само по себе не позволяет реконструировать образ бабушки. Внуки знают,

что последние годы жизни она провела в маленькой комнатке с видом на старый город, что ради детей пускала солдатиков танцевать по стеклянной столешнице[2]; они знают страшную историю ее жизни и пару ее излюбленных поговорок, смысл которых немного искажается от поколения к поколению. Приходится верить родителям на слово, что фотография изображает именно ту бабушку, о ком сохранились эти немногочисленные воспоминания, которые, возможно, тоже вскоре забудутся. Родителям кажется, что они слышали это от самой бабушки. Показания свидетелей не точны. В действительности на фотографии изображена вовсе не бабушка, а ее подруга, на которую она была похожа. Современников уже нет, а как же сходство? Прообраз давно истлел. А потемневшее изображение имеет с чертами воспоминания столь мало общего, что внуки с некоторым удивлением подчиняются желанию разглядеть на фотографии дошедшую во фрагментах прародительницу. Ну хорошо, пусть это бабушка, но на самом деле это может быть любая девушка, сфотографированная в 1864 году. Девушка постоянно улыбается, все время одной и той же улыбкой. Улыбка остается, уже не указывая на ту жизнь, из которой была изъята.

Сходство уже ничего не означает. Улыбки манекенов в парикмахерских столь же неподвижны и постоянны. Такие манекены не принадлежат лишь сегодняшнему дню, они могли бы стоять рядом с подобными им экспонатами в музейной витрине с надписью «Моды 1864 года». Манекены демонстрируют исторические костюмы, бабушка на фотографии тоже археологический манекен, наглядно демонстрирующий костюм определенной эпохи. Так вот как тогда одевались: шиньоны, талия туго зашнурована, кринолин и жакет зуав[3]. На глазах внуков образ бабушки распадается на модно-старомодные составные части. Внуки смеются над нарядами, которые после исчезновения своих носителей удерживают поле битвы в одиночку – декорация, ставшая самостоятельной. Они лишены пиетета, ведь сегодня девушки одеваются иначе. Они смеются и в то же время охвачены ужасом. Потому что сквозь отделку костюма, из которого исчезла бабушка, они различают течение времени – того времени, что ушло безвозвратно. И хотя время нельзя сфотографировать как улыбку или шиньоны, сама фотография, думается им, есть изображение времени. И будь фотография единственным средством наделить эти детали длительностью, они бы не просто сохранились во времени – само время сотворило бы из них свой образ.

«О раннем периоде дружбы Гёте и Карла Августа[4]», «Карл Август и выборы коадъютора[5] в Эрфурте в 1787 году», «Путешествие в Йену и Веймар глазами жителя Богемии» (1818), «Воспоминания веймарского гимназиста» (1825–1830), «Свидетельство современника о празднике в честь Гёте в Веймаре 7 ноября 1825 года», «Пропавший бюст Виланда работы Людвига Клауэра»[6], «План национального памятника Гёте в Веймаре»… Гербарий этих и подобных им исследований составляет ежегодник Общества Гёте[7], издание которого в принципе не может завершиться. Бессмысленно высмеивать литературу о Гёте, готовящую на страницах этих томов свои препараты, тем более что сама она столь же эфемерна, как и проблемы, которые она рассматривает. Псевдоглянец многочисленных монументальных произведений о фигуре Гёте, его сущности, личности и т. п., наоборот, довольно легко подвергнуть сомнению. Принцип литературы о Гёте – это принцип *историцистского* мышления, утвердившегося почти одновременно с современной фотографической техникой. В общем и целом, его представители полагают, что могут объяснить любое явление исходя из его происхождения[8], то есть ухватить историческую действительность, восстановив непрерывную цепочку событий в их временной последовательности. Фотография представляет собой пространственный континуум; историцизм же стремится заполнить континуум временной. Согласно историцизму, полное отражение временной последовательности содержит в себе смысл всего произошедшего за данный отрезок времени. И если в изображении Гёте отсутствовали бы промежуточные звенья о выборе коадъютора в Эрфурте или воспоминания веймарского гимназиста, такому изображению в глазах историциста недоставало бы подлинности. Историцизм заинтересован в фотографии времени. Его темпоральной фотографии соответствовал бы нескончаемый фильм, который с разных ракурсов запечатлевал бы связанные друг с другом во времени события.

Г. Деньер. М. С. Петипа, балетная артистка Императорских Театров. 1860-е гг.

*Память* не включает в себя ни полного представления о пространстве, ни полной временной характеристики события. В сравнении с фотографией воспоминания полны лакун. Грязная история, в которую оказалась замешана бабушка и которую рассказывают снова и снова, поскольку не хотят о ней говорить, для фотографа интереса не представляет. Ему, однако, известна каждая морщина на ее лице, он записал каждую дату. Память не обращает особого внимания на даты, она перескакивает через годы или же растягивает временные промежутки. Выбор объединенных памятью черт представляется фотографу случайным. Он получился таким и никаким иным, поскольку замысел и цели целого требуют изъятия, искажения или акцентирования определенных деталей объекта; дурная бесконечность причин определяет детали, подлежащие отбраковке. Безразлично, какие сцены вспоминаются человеку: они означают что-то, имеющее к нему отношение, даже если он не понимает, что именно они означают. Они сохраняются в памяти потому, что касаются лично его. То есть они организованы по принципу, существенно отличающемуся от принципа организации фотографии. Фотография способна объять реальность в качестве пространственного (или временного) континуума, образы памяти же сохраняют ее только в той мере, в какой она имеет значение. Поскольку то, что имеет значение, не сводится лишь к пространственным или временным характеристикам, эти пласты вступают в конфликт с фотографическим способом передачи изображения. Если же они предстают, согласно этому способу, в виде фрагментов – поскольку фотография не содержит в себе смысла, к которому отсылают воспоминания и которым обусловлено их фрагментарное существование, – то фотография в пространственно-временном континууме предстает некой смесью, отчасти состоящей из отбракованных деталей.

Значение воспоминаний связано с содержащейся в них истиной. Пока они втянуты в беспорядочную жизнь чувств, им присуща определенная демоническая двусмысленность – они размыты, словно покрытое инеем стекло, через которое не проникает ни один отблеск света. Их прозрачность в известной степени повышается, когда сознание проредит растительный покров души и положит предел природным позывам. Отыскать истину может только раскрепощенное сознание, преодолевшее демонические страсти. Черты, которые припоминает сознание,

связаны с тем, что когда-то было воспринято им в качестве истины, в воспоминаниях она либо обнаруживает, либо дискредитирует себя. Образ, исполненный таких черт, выделяется среди прочих образов памяти, поскольку, в отличие от них, несет в себе не множество неясных воспоминаний, но элементы, имеющие касательство к тому, что было опознано в качестве истины.

Все образы памяти должны свестись к этому образу, который с полным правом можно назвать последним, – лишь в нем хранится незабываемое. Последнее изображение человека – это, собственно, и есть его *история*. Она лишена всех признаков и определений, не имеющих отношения к истине, предполагающей раскрепощенное сознание. Как эта история реализуется через личность, не зависит в конечном счете ни от природных качеств последней, ни от мнимой устойчивости ее индивидуальных признаков; так что в ее историю войдут лишь фрагменты всего этого. Эта история подобна *монограмме*, в которой имя уплотняется до контура, обретающего значение фигуры орнамента. Монограмма Эккарта – верность[9]. Великие исторические фигуры продолжают жить в легендах, которые при всей своей наивности сохраняют подлинную историю. В настоящих сказках фантазия на ощупь зафиксировала типичные монограммы. На фотографии история человека словно бы запорошена снегом.

## *4*

Когда Гёте показал Эккерману пейзаж работы Рубенса, тот с удивлением заметил, что свет на картине падает с двух противоположных сторон, «что претит всем законам природы». Гёте ответил: «В этом как раз и проявляется величие Рубенса, и это доказывает, что его свободный дух стоит *над* природой и трактует ее сообразно собственным возвышенным целям.

Двойной свет – это, конечно, слишком, и вы можете сказать, что это претит естественному ходу вещей. И хотя бы потому, что это вопреки природе, я скажу, что это *выше* природы, скажу, что это тонкая хватка мастера, с помощью которой он гениально демонстрирует, что искусство необязательно подчиняется естественной необходимости, но имеет собственные законы»[10]. *Портретист*, который всецело подчинился бы «естественной необходимости», в лучшем случае создавал бы лишь фотографии. В эпоху, которая началась с Возрождения и теперь, вероятно, подходит к концу, «произведение искусства» придерживается

законов природы, своеобразие которых в эту эпоху открывается все отчетливее; но, постигая эту природу, произведение искусства устремляется к «высшим целям». Существует способность различать материи цветов и фигур, и чем произведение искусства гениальнее, тем ближе оно к ясности последнего воспоминания, которое несет в себе черты «истории».

Мужчина, позировавший Трюбнеру[11] для портрета, попросил художника не забыть морщины и складки на его лице. Трюбнер указал за окно и сказал: «Там живет фотограф. Если вам угодно складок и морщин, позовите его, он вам их все изобразит; ну а я пишу историю…» Чтобы получилась история, необходимо разрушить взаимосвязь внешних признаков, которую предлагает фотография. Ибо в произведении искусства смысл предмета принимает пространственную форму, в то время как в фотографии пространственная форма предмета и есть его смысл. Эти пространственные формы, «естественная» и образующаяся в ходе овладения предметом с помощью процедур познания, не тождественны друг другу. Принося в жертву первую из них ради второй, произведение искусства вместе с этим отрицает достигнутое фотографией *сходство*. Сходство апеллирует к внешнему виду объекта, который не сразу предстает таким, каким открывается познанию; но ясный облик объекта может быть достигнут только в произведении искусства. Оно подобно магическому зеркалу, которое отражает смотрящегося в него человека не таким, каким он выглядит, но таким, каким он хочет быть или каков он на самом деле. К тому же произведение искусства разлагает время на части; но его смысл как раз и возникает из этих разрозненных элементов, тогда как фотография лишь собирает эти элементы вместе.

Вплоть до второй половины предыдущего столетия фотография часто находилась в руках художников. Не слишком обезличенной технологии этого переходного периода соответствовало окружающее пространство, в котором еще можно было уловить остатки смысла. С растущим обособлением техники и одновременным освобождением предмета от присущего ему смысла *художественная фотография* теряет свои права; она развивается не в сторону произведения искусства, а в направлении его имитации. Изображения детей – прерогатива Цумбуша[12], крестный отец фотографических пейзажных зарисовок – Моне. Произведения, не выходящие за границы искусных имитаций известных стилей, искажают изображение остатков природы, которые до известной степени способна зафиксировать новейшая техника. Современные художники составляют свои картины из фотографических фрагментов, чтобы

подчеркнуть сосуществование овеществленных явлений в том виде, в каком они обнаруживают себя в пространстве. Это намерение художников противоположно цели художественной фотографии. Последняя не столько исследует объект средствами фотографической техники, сколько стремится скрыть свою техническую природу с помощью стилистических приемов. Человек, занимающийся художественной фотографией, это художник-дилетант, который подражает художественной манере за вычетом сути искусства, вместо того чтобы ухватить саму утрату данной сути. Так, например, ритмическая гимнастика стремится вовлечь в процесс душу, к которой не имеет ни малейшего отношения. Она разделяет с художественной фотографией притязание на принадлежность к высшим сферам жизни, притязание, основанное на желании возвеличить свою деятельность, которая и так возвышенна в том случае, если находит объект, соответствующий ее технологической природе. Фотохудожники действуют как те социальные силы, которые заинтересованы в видимости духовности, потому что боятся подлинного духа; они могли бы взорвать ту материальную основу, средством маскировки которой служит иллюзия присутствия духа. Нужно приложить определенные усилия, чтобы вскрыть тесные связи между господствующим общественным устройством и художественной фотографией.

А. Родченко. Без названия. Начало 1930-х гг.

Фотография не сохраняет значимые стороны объекта, но фиксирует его как пространственный континуум. Последнее воспоминание благодаря невозможности его забыть переживет время; фотография, которая не отсылает к подобному образу памяти и не содержит его в себе, должна ассоциироваться с тем мгновением времени, которое вызвало ее к жизни. «Суть фильма – это до известной степени суть времени», – замечает Э. А. Дюпон[13] (в своей книге о кино[14]) о среднестатистическом фильме, тема которого – поддающийся фотографированию окружающий нас мир (цитирую по книге Рудольфа Хармса[15] «Философия кино»[16]). Но если фотография есть *функция временного потока*, то ее реальный смысл изменится в зависимости от того, будет ли она принадлежать области настоящего времени или же какому-либо периоду прошлого.

Новостная фотография, схватывающая знакомые *современному* сознанию явления, открывает доступ к жизни оригинала лишь в ограниченном смысле. Она изображает внешнюю сторону вещей, которая ко времени господства фотографии стала таким же универсально понятным выразительным средством, как язык. Современный зритель полагает, что видит на фотографии саму диву, а не ее челку или лишь поворот ее головы. На основе этой фотографии зритель не может составить о ней полного впечатления. Но, по счастью, дива еще живет среди нас, и обложка журнала успешно справляется с задачей напомнить о ее телесном присутствии. Это означает, что современная фотография является посредником – оптическим обозначением дивы, по которому ее можно узнать. Является ли ее самой характерной чертой демонизм, об этом, в конце концов, можно спорить. Но даже демонизм есть не столько сообщение, передаваемое фотографией, сколько впечатление кинозрителей, видевших оригинал на экране. Они распознают фото как изображение демонического начала – пусть так. Но изображение свидетельствует о демонизме не по причине его похожести, а скорее *вопреки* ему. До поры до времени оно все еще принадлежит мерцающему образу – воспоминанию о диве, к которому фотографическое сходство не имеет отношения. Образовавшееся из созерцания нашей прославленной дивы образвоспоминание прорывается, однако, через стену сходства в пространство фотографии и тем самым придает последней толику точности.

Ф. В. фон Гудерберг. Рут Уокер. 1927 г.

Если же фотография устаревает, непосредственная связь с оригиналом становится более невозможной. Тело умершего кажется меньшим, чем при жизни. Так и *старая* фотография предстает уменьшенным вариантом современной. Из нее ушла жизнь, физическое присутствие которой перекрывало значение простой пространственной конфигурации. Воспоминания ведут

себя противоположным образом – они разрастаются до монограмм воспроизведенной в памяти жизни. Фотография – это осадок, выпавший из такой монограммы, и от года к году ее символическая ценность уменьшается. Подлинное содержание оригинала остается в его прошлом; фотография успевает схватить лишь остатки, которые отбраковала история.

Если бабушку больше нельзя встретить на фотографии, то позаимствованное из семейного альбома изображение неумолимо распадается на составные части. В случае дивы взгляд может переходить со стрижки на демонизм; из небытия бабушки взгляд снова притягивают шиньоны. Именно детали моды крепко удерживают его. Фотография привязана к определенному времени точно так же, как и *мода*. И поскольку у последней нет никакого иного смысла, кроме как служить современной оболочкой человека, сегодняшняя мода обладает прозрачностью, а старая – закрытостью. Туго зашнурованное на талии платье на фотографии прорывается в наше время, как старинный господский дом, пущенный под снос, поскольку центр города перенесли в другой район. В таких строениях обычно гнездятся представители низших сословий.

Только очень старый традиционный наряд, утративший всякую связь с настоящим, достигает той особой красоты, которая свойственна руинам. Еще недавно модный костюм смотрится *странно*. Внуков забавляет бабушкин кринолин из 1864 года, он наводит на мысли, что ножки современных девушек в нем бы попросту утонули. Совсем недавнее прошлое, еще жаждущее жизни, отжило куда бесповоротнее, чем дела давно минувших дней, значение которых изменилось. Комизм кринолина объясняется бессилием его претензии. На фотографии костюм бабушки смотрится как выброшенный за ненадобностью обрезок ткани, который тщится продлить свое существование. Подобно трупу, он разложился на совокупность деталей и раздувает щеки, словно в нем еще есть жизнь. Даже пейзаж и любой другой конкретный предмет на старой фотографии предстает таким нарядом. Потому что изображенные на картине черты вовсе не те, которые подразумевает раскрепощенное сознание. Изображение фиксирует контексты, из которых это сознание исчезает, то есть оно содержит в себе формы бытия, утратившие жизненные силы, хотя и не хочет в этом признаться. Чем сильнее сознание отторгает естественные связи, тем стремительнее убывает природа. На старых гравюрах, сделанных с фотографической точностью, рейнские холмы кажутся горами. С развитием техники они вновь стали всего лишь небольшими возвышенностями, и грандиозность тех поседевших видов смотрится несколько

комично.

Призрак комичен и страшен одновременно. При виде старомодной фотографии раздается не только смех. Она изображает полностью прошедшее, но и эти развалины были когда-то настоящим. Бабушка была когда-то живым человеком, а тогда к признакам человека относились шиньоны и корсет, точно так же, как и высокий ренессансный стул с гнутыми ножками – балласт, который не тянул ко дну, но который без дополнительных раздумий брали на борт. И вот фотография блуждает, словно призрак обитательницы замка, по современности. Зловещие призраки появляются только в тех местах, где было совершено злодеяние.

Э. Орлик. Марлен Дитрих. 1923–1924 гг.

Фотография сама становится призраком, потому что этот ряженый манекен когда-то жил. Подобный образ доказывает, что чуждые атрибуты вошли в жизнь как сами собой разумеющиеся аксессуары. Данные атрибуты, чья недостаточная прозрачность становится очевидной на старых фотографиях, раньше неотделимо смешивались с прозрачными чертами. Это чудовищное соединение, сохраняющееся в фотографии, вызывает содрогание. Еще более сильное содрогание вызывают показанные

в парижском авангардном кинотеатре Studio des Ursulines сцены из довоенного времени, которые демонстрируют, как сохранившиеся в памяти черты проникают в давно исчезнувшую реальность. Подобно фотографическому образу, исполнение старых шлягеров или чтение написанных много лет назад писем точно так же вызывает в воображении некогда утраченное единство. Эта призрачная реальность *неизбывна.* Она состоит из частей в пространстве, связь которых столь необязательна, что эти части можно помыслить в ином порядке. Они приросли к нам когда-то как кожа – наша собственность и сегодня так же прирастает к нам. Но поскольку ничто из перечисленного не вмещает в себя нас, фотография собирает фрагменты вокруг ничто. Когда бабушка стояла перед объективом, она на одну секунду оказалась в пространственном континууме, который предстал перед камерой. Но увековечен вместо бабушки оказался именно этот континуум. Рассматривающего старые фотографии пробирает озноб. Потому что они дают не знания об оригинале, но пространственную конфигурацию мгновения; из фотографии выступает не человек, но сумма того, что может быть из него вычтено. Она уничтожает личность, изображая ее, и, если бы личность совпала со своим изображением, она перестала бы существовать. Недавно вышел журнал с заголовком «Лица прекрасных людей. Такими они были раньше – и таковы они сегодня!» Снимки известных людей в юности и зрелом возрасте, напечатанные вместе. Маркс-юноша и Маркс-предводитель партии Центра, Гинденбург-лейтенант и наш Гинденбург. Фотографии расположены рядом, как статистические отчеты, и по ранней нельзя представить позднюю, как по поздней невозможно реконструировать раннюю. То, что оптические инвентарные описи соответствуют друг другу, придется принять на веру. Черты людей сохраняются только в их «истории».

## *6*

Дневные издания все больше и больше сопровождают тексты иллюстрациями, да и чем был бы журнал без иллюстративного материала? Самое поразительное доказательство чрезвычайной действенности фотографии в сегодняшнем мире дает прежде всего рост числа *иллюстрированных газет*. В них собираются все изображения кинодивы, которые только доступны камере и публике. Младенцы интересуют матерей, молодые люди очарованы ножками прекрасных девушек. Прекрасные девушки с увлечением рассматривают звезд спорта и сцены, стоящих у трапа

океанского лайнера, отплывающего в далекие края. В далеких краях разгораются конфликты интересов. Но интерес направлен не на них, а на города, природные катастрофы, звезд и политиков. В Женеве заседает конгресс Лиги наций[17]. Он служит для того, чтобы показать господ Штреземанна[18] и Бриана[19], беседующих перед входом в отель. Также необходимо распространить новые моды, иначе прекрасные девушки летом не догадаются, что они – красотки[20]. Красотки из мира моды посещают светские мероприятия в сопровождении молодых людей; в далеких краях происходят землетрясения; господин Штреземанн сидит на террасе в окружении пальм, а для наших молодых мам у нас есть малыши.

Цель иллюстрированных газет – полноценная передача доступного фотографическому аппарату мира; они регистрируют пространственные оттиски людей, состояний и событий со всех возможных ракурсов. Их методу соответствует метод кинохроники, по сути это сумма фотографий, в то время как фотография служит лишь средством для полноценного фильма. Ни одна эпоха не знала себя настолько хорошо, если «знать себя» означает иметь изображение вещей, которое, в фотографическом смысле, похоже на них. Будучи документальными фотографиями, большинство изображений в журналах относится к предметам, которые существуют в действительности. Таким образом, изображения суть знаки, способные напомнить об исходном объекте, который следует постичь. Демоническая дива. На самом деле, однако, еженедельный фоторацион вовсе не отсылает к подобного рода объектам или прообразам. Если бы его задачей было помочь памяти, то память должна была бы сама утверждать выбор объектов. Но поток фотографий смывает все дамбы памяти. Натиск множества фотографических образов столь силен, что угрожает уничтожить наши знания о характерных признаках вещей. Эта же судьба постигает и произведения искусства благодаря репродукции. Для размноженного оригинала подойдет фраза «куда ни кинь, всюду клин»; вместо того чтобы быть вызванным к жизни собственными репродукциями, оригинал имеет тенденцию к растворению в этом множестве копий и продолжению существования уже в качестве художественной фотографии. В иллюстрированных журналах публика разглядывает тот самый мир, воспринимать который непосредственно ей мешают иллюстрированные журналы. Пространственный континуум, каким его видит камера, доминирует над всеми другими пространственными характеристиками воспринимаемого объекта; сходство между образом и оригиналом размывает контуры собственной «истории»

последнего. Ни одна эпоха не знала себя так плохо. Изобретение иллюстрированных журналов становится в руках господствующего слоя одним из мощнейших средств организации коллективного бойкота познания. Успешному проведению бойкота не в последнюю очередь служит эффектное расположение картинок. *Соседство* данных образов друг с другом систематически уничтожает контекстуальные рамки, доступные познанию. «Образная идея» вытесняет саму идею, снежный вихрь из фотографий вызывает равнодушие к тому, что ими хотели выразить. Так не должно быть; но, по крайней мере, американские иллюстрированные журналы, которым издания других стран во многом стремятся подражать, делают мир одномерным с помощью фотографии.

Это усреднение происходит не без добрых намерений. Если сам мир приобрел «фотографическое лицо», его можно фотографировать, поскольку он стремится раствориться в пространственном континууме, который поддается моментальным снимкам. От доли секунды, которой хватит для фотографической выдержки предмета, зависит в этих обстоятельствах, станет ли спортсмен настолько знаменит, что фотографы по заказу журналов будут его снимать. Фигуры прекрасных девушек и молодых людей можно точно так же ухватить с помощью камеры. То, что мир все это поглощает, является признаком *страха смерти*. Воспоминание о смерти, присущее любому образу памяти, фотографы намереваются отогнать, эти самые образы накапливая. В иллюстрированных журналах мир стал сфотографированным настоящим, а сфотографированное настоящее – увековеченным. Кажется, что его вырвали из лап смерти; в действительности же его отдали смерти на откуп.

## 7

Череда образных изображений, последней исторической ступенью которых является фотография, начинается с *символа.* Символ, в свою очередь, восходит к «органической общности», в которой сознание человека полностью определялось природой. «Как история отдельных слов всегда начинается с чувственного, естественного значения и лишь в процессе последующего развития переходит к абстрактному, переносному их применению, подобным же образом как в религии, так и в развитии индивидуума и человечества в целом можно заметить аналогичный прогресс от материала и материи к душевному и

духовному: так же и символы, в которых первобытные люди привыкли закреплять свои представления о природе окружающего мира, имеют чисто физическо-материальное основное значение. Природа, как и язык, взяла символику под свою опеку». Это цитата из сочинения *Бахофена*[21] о плетущем канат Окносе[22] подтверждает, что изображенные на картине плетение и ткачество изначально означали деятельность формообразующей природной силы. В той степени, в какой сознание обретает само себя и вместе с этим отмирает изначальное «тождество природы и человека» (Маркс, «Немецкая идеология»), образ все в большей степени приобретает отвлеченное, нематериальное значение. Но даже если образ развивается, по выражению Бахофена, до обозначения «душевного и духовного», значение тем не менее является неотъемлемой частью образа и отделить их друг от друга невозможно. На больших исторических дистанциях образные изображения формируют символы. Пока у человека есть в них потребность, он в своей практической деятельности зависим от природных условий, которые определяют визуальную и телесную предметность сознания. Только с набирающим оборот покорением природы образ теряет свою символическую силу. Отмежевывающееся от природы и вступающее с ней в противоречие сознание более не покрыто наивной мифологической оболочкой: оно оперирует понятиями, которые тем не менее могут быть использованы совершенно в мифологическом ключе. В известные исторические периоды образ сохраняет свою власть: символ становится *аллегорией.* Последняя означает лишь «общее понятие или отличную от него идею; первый является чувственной формой, воплощенной идеей как таковой», – так определяет разницу между двумя видами образа старик Крейцер[23]. На уровне символа мысль содержится в самом образе; на уровне аллегории мысль сохраняет и использует образ, как если бы сознание не могло решиться сбросить чувственную оболочку. Это грубая схема. Хотя ее вполне достаточно, чтобы наглядно продемонстрировать эволюцию представлений, ведущую к выходу сознания из его природного заточения. Чем решительнее сознание в ходе исторического процесса освобождается от этих оков, тем явственнее открываются перед ним его природные основания. Все наделенное смыслом является сознанию уже не в человеческих образах, но проистекает из природы и направляется в ее сторону.

Европейская живопись последних столетий во все возрастающем объеме изображала лишенную символических и аллегорических значений природу. Это, однако, не означает, что

запечатленные ею человеческие черты этих значений лишены. Еще во времена дагеротипии сознание было настолько связано с природой, что лица обретали содержание, неотделимое от естественной жизни. И поскольку природа меняется в точном соответствии с тем или иным состоянием познания, избавленное от всякого смысла природное начало входит в силу вместе с современной фотографией. Так же как и ранние способы изображения, фотография соответствует определенному уровню развития практически-материальной жизни. Она представляет собой продукт капиталистического процесса производства. Та же голая природа, что появляется на фотографии, цветет пышным цветом в соответствующем обществе. Можно представить себе общество, ставшее жертвой лишенной всякого смысла немой природы, сколь бы абстрактным ни было ее молчание. В иллюстрированных журналах просматриваются контуры такого общества. Если бы оно было устойчивым, результатом эмансипации сознания стало бы его устранение; не покоренная им природа снова получила бы место за столом, которое сознание покинуло бы. Но поскольку устойчивостью такое общество не отличается, раскрепощенному сознанию дан невиданный шанс. Как никогда слабо связанное природными узами, оно может испытать на них свою власть. Обращение к фотографии – это игра ва-банк самой истории.

## *8*

Хотя бабушки уже нет, кринолин тем не менее остался. Тотальность всех фотографий можно рассматривать как *общий инвентарь* более не поддающейся редукции природы, как сводный каталог всех данных в пространстве явлений, поскольку сконструированы они не из монограммы объекта, но из естественной перспективы, которая для этой монограммы недостижима. Пространственному инвентарю фотографии соответствует временной инвентарь историцизма. Вместо того чтобы охранять «историю», которую сознание вычитывает из временной последовательности событий, историцизм фиксирует временную последовательность событий, чья связь сама по себе не содержит ключа к пониманию истории. Бесполезная саморепрезентация пространственных и временных элементов принадлежит общественному порядку, который регулирует себя в соответствии с экономическими законами природы.

Охваченное природой сознание не способно различать свою материальную основу. Задача фотографии в том, чтобы наглядно

показать не виданный до настоящего времени природный фундамент сознания. Впервые в истории фотография выводит на свет совершенно натуральную оболочку вещей, впервые через нее заявляет о себе мир мертвых, независимый от живых. Она показывает города с высоты птичьего полета, снимает «крабов»[24] и фигуры с готических соборов. Все пространственные конфигурации вещей в необычных сочетаниях, которые порывают с присущей им близостью к людям, приобщаются к центральному архиву образов. Как только бабушкин наряд потеряет связь с сегодняшним днем, он больше не будет казаться странным, наоборот, окажется примечательным, словно подводный полип. Однажды дива лишится своего демонизма, а ее прическа вместе с шиньонами останется в прошлом. Так распадаются элементы, если их не удерживать вместе. Фотографический архив собирает посредством простого отражения последние элементы природы, освобожденной от всякого смысла.

Инвентаризация природы приводит к ее столкновению с сознанием. Подобно тому, как сознание вступает в конфликт с беззастенчиво выставленной напоказ механикой индустриального общества, так же, благодаря фотографической технике, оно сталкивается лицом к лицу с отражением ускользающей от него природы. Вызвать решительную конфронтацию в любой сфере – именно это и есть игра ва-банк исторического процесса. Картины распавшихся на элементы кладовых природы предоставлены в полное распоряжение сознанию. Их изначальный порядок остался в прошлом, они лишились пространственных связей, соединявших их с первоисточником, от которого произошел образ памяти. Но если природные остатки не обращены к образу памяти, то их переданный посредством образа порядок обязательно становится временным. Так что именно сознанию следует доказать *условность* всех существующих конфигураций мира, не способных пробудить хотя бы отдаленное представление об инвентарном списке природы. В книгах Франца Кафки раскрепощенное сознание уклоняется от этой обязанности; оно разрушает природную данность и карабкается по ее обломкам. Беспорядочность представленного на фотографии распада нельзя изобразить нагляднее, чем упразднив все привычные отношения между элементами природы. В способности внести разлад в эти элементы заключается одна из возможностей кино. Данная возможность реализуется там, где кино комбинирует части и сегменты вещей с целью создания странных конструктов. И если путаница, царящая в иллюстрированных газетах, это простое недоразумение, то игра с раздробленной природой в кино – это реминисценция *сна,* в котором фрагменты повседневной жизни

перемешиваются. Эта игра демонстрирует, что настоящее устройство вещей остается неизвестным. Именно такое устройство должно определить место сохранившимся фрагментам бабушки и дивы – то место, которое они в один прекрасный день займут в инвентарном списке мира.

*1927*

# Орнамент массы

*Различны линии бегущей жизни,*
*Как бы границы гор или дороги.*
*Что здесь неполно, там восполнят боги,*
*Мир даровав и водворив в отчизне*[25].

*Гёльдерлин*

## *1*

Место, которое каждая эпоха занимает в историческом процессе, можно определить гораздо точнее, если проанализировать не ее суждения о самой себе, но неприметные явления на ее поверхности. Как выражение тенденций времени первые не могут служить достоверным свидетельством общего уклада эпохи. Вторые же по причине своей неосознанности дают непосредственный доступ к сути происходящего. Понимание какого-либо исторического периода неразрывно связано с толкованием таких поверхностных явлений.

Суть эпохи и ее оставшиеся незамеченными черты взаимно проясняют друг друга.

## *2*

В области телесной культуры, которая охватывает в том числе иллюстрированные журналы, незаметно произошла смена вкусов. Она началась с «Девчонок Тиллера»[26]. Подобные продукты американских фабрик развлечений демонстрируют не отдельных девушек, но неразложимые комплексы тел, движения которых суть математические формулы. Образуют ли они фигуры в ревю, выступают ли на австралийских и индийских стадионах, не говоря уж об Америке, – их выступления повсюду исполнены одинаковой геометрической точности. Самая крошечная деревушка, куда они еще не проникли, осведомлена о них благодаря еженедельной кинохронике. Достаточно беглого взгляда на экран, чтобы понять, как складываются орнаменты из тысяч лишенных пола тел в купальных костюмах. Масса, разделенная трибунами, ликует при виде упорядоченности

образуемой ими фигуры.

Уже давно подобные выступления, устраиваемые не только девушками или посетителями стадионов, обрели четкую форму. Они получили *международное* признание и стали предметом эстетического интереса.

Носителем орнамента является *масса*. Не народ – поскольку образуемые им фигуры сотканы не из воздуха, а вырастают из его общности. Поток органической жизни стремится вылиться из связанных общей судьбой групп в их орнаменты, возникающие словно по мановению волшебной палочки и наделенные таким значением, которое невозможно свести к простым линейным структурам. Что касается отделившихся от общности людей, осознающих себя отдельными личностями с собственной душой, то им нет места в формировании новой конфигурации. Если бы они влились в такого рода представление, орнамент не избежал бы изменений. Это была бы пестрая композиция, которую нельзя просчитать до конца, поскольку ее вершины, как зубцы грабель, были бы погружены в те слои души, что еще сохранились нетронутыми, пусть даже в виде фрагментов. Живые фигуры стадионов и кабаре ничего не сообщают о своем происхождении. То, из чего они составлены, это строительный материал, не более. Возведение постройки зависит от формы камней и их количества. Здесь в действие вступает масса. Исключительно как элементы массы, а не как индивиды, которые верят, что им присуща внутренняя форма, люди становятся составными частями орнаментальной фигуры.

И. Шагин. Физкультурники. 1933 г.

*Целью* орнамента является он сам. Балет тоже состоял когда-

то из калейдоскопически перетекающих друг в друга орнаментов. Но даже после исчезновения их ритуального смысла эти орнаменты остались пластическим выражением эротической стороны жизни, той самой, что когда-то вызвала их к жизни и определила их свойства. Массовые движения танцовщиц, напротив, совершаются в пустоте: это система линий, уже не подразумевающая ничего эротического, а в лучшем случае лишь указывающая на то место, где располагается эротика. Кроме того, у живых созвездий на стадионах совсем другой смысл, чем у военных церемоний. Сколь бы регулярно ни проводились последние, их повторяемость всегда рассматривалась как средство для достижения определенной цели: парадный марш рождал патриотические чувства, которые, в свою очередь, поднимали боевой дух солдат и подданных. Созвездия тел не подразумевают ничего, кроме себя самих, а масса, над которой они восходят, не представляет собой морального целого наподобие отряда солдат. Этим фигурам нельзя даже приписать роль декоративного дополнения гимнастической тренировки. Группы девушек упражняются скорее для того, чтобы образовать бесконечное количество параллельных линий, предназначенных для тренировки широких масс, чтобы те могли составлять фигуры немыслимых размеров. Конечным результатом становится орнамент, чья законченность является итогом полного обнуления всех отличительных черт составляющих его элементов.

Родченко. Физкультурный парад. Спортивное общество «Динамо». 1930-е гг.

Массы, образующие орнамент, его не осознают. Все линейно: ни одна линия, состоящая из частичек массы, не выбивается из общих очертаний фигуры. Орнамент похож на аэрофотосъемку ландшафтов и городов, не вырастающую из внутреннего содержания этих объектов, но как бы накладываемую поверх него.

Точно так же актеры не осознают общего построения сцены, хотя осознанно принимают в ней участие; даже в случае балета танцевальные па все же находятся под контролем исполнителей. Чем больше связи, образующие фигуру, уступают место чистой линейности, тем надежнее ускользают они от понимания образующих их участников действия. Это не ведет к тому, что фигура становится доступна более пристальному взгляду. На самом деле никто бы не смог углядеть фигуру, если бы толпа зрителей, имеющих лишь эстетическое отношение к орнаменту и никого не изображающая, не располагалась напротив него.

Оторванный от своих носителей орнамент следует понимать *рационально*. Он состоит из прямых и окружностей, какие можно найти в учебниках по Евклидовой геометрии; он также включает в себя такие простейшие элементы физики, как волны и спирали.

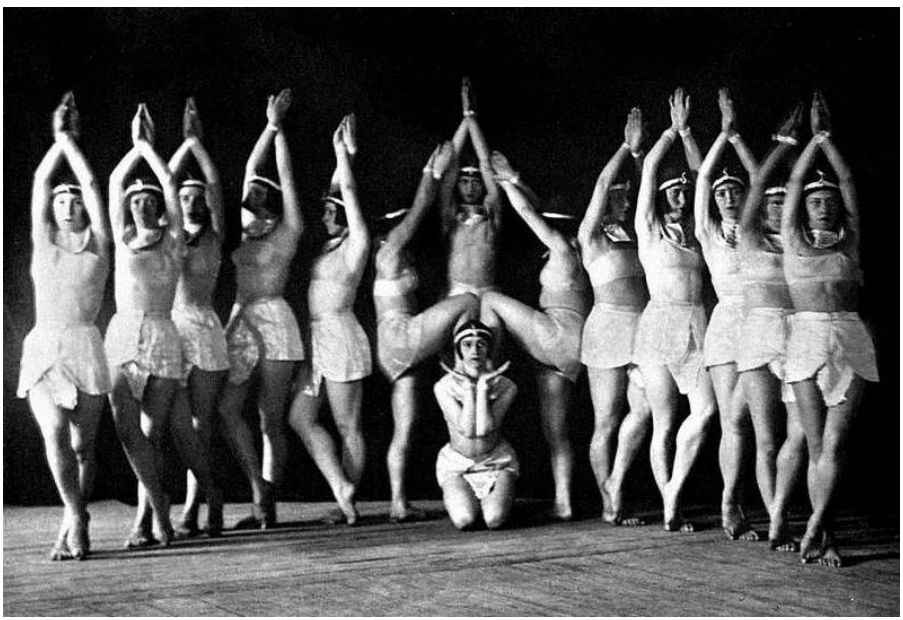
В стороне остаются образы цветущих органических форм и порождения духовной жизни. Девчонкам Тиллера уже невозможно вернуть человеческий облик, их массовые упражнения совершаются утратившими свой изначальный вид телами, чьи изгибы уклоняются от рационального понимания. Руки, бедра и другие органы становятся мельчайшими составными частями композиции.

Структура орнамента массы отражает общую ситуацию сегодняшнего дня. Поскольку *капиталистический процесс производства* не вытекает целиком из природы, ему приходится разрушать живые природные организмы, которые или служат для него средством, или же оказывают ему сопротивление.

Общество и личность гибнут, когда требуется только то, что поддается счету; человек может безо всяких проблем подниматься вверх в учетных таблицах и обслуживать машины только в качестве частицы массы. Равнодушная к формальным различиям система сама размывает национальные особенности и ведет к фабричному изготовлению трудящихся масс, которые можно с одинаковым успехом нанять на работу в любой точке земного шара. Как и орнамент массы, капиталистический процесс производства является самоцелью. Товары, порождаемые им, произведены, собственно, не для того, чтобы ими обладать, но ради прибыли, которая стремится к бесконечности.

Рост прибыли привязан к росту производства. Производитель работает не для личного обогащения, он может воспользоваться только ограниченной частью результатов своего труда – излишки дохода в Америке передают пристанищам духа вроде библиотек или университетов, где пестуют интеллектуалов, которые впоследствии своей деятельностью вернут авансируемый капитал сторицей, – производитель работает на расширение производства.

То, что он при этом производит ценности, происходит не ради самих этих ценностей. И если раньше работа до известной степени имела отношение к производству и потреблению этих ценностей, то теперь последние превратились в побочный продукт, служащий исключительно производству. Включенные в процесс производства виды деятельности лишились собственного содержания. Производственный процесс открыто следует своим тайным курсом. Каждый делает свою работу на конвейере, выполняя частичную функцию и не схватывая смысла целого. Подобно сотканному из тел узору на стадионе, над массой стоит структура, монструозная фигура владельца которой скрывает ее от глаз ее носителей, а он сам едва ли не единственный, кто может видеть эту структуру целиком. Последняя задумана исходя из рациональных принципов, которые система Тейлора[27] лишь доводит до логического конца. Ножкам девчонок Тиллера на фабрике соответствуют руки рабочих. Помимо возможностей ручного труда, с помощью психологических тестов делаются попытки рассчитать душевные склонности. Орнамент массы – это эстетическое отражение рациональности, к которой стремится господствующая промышленная система.



Неизвестный фотограф. Без названия. Начало 1920-х гг.

Образованные люди, которые все никак не переведутся, негативно относятся к наступлению девчонок Тиллера и живых картин со стадионов. Они осуждают все то, что развлекает публику, будучи призванным отвлечь ее внимание. Вопреки их мнению, *эстетическое* удовольствие от орнаментальных массовых действий *вполне допустимо*. На самом деле, эти действия являются одним из редких в наше время примеров придания формы имеющемуся в наличии материалу. Организованная посредством этих действий масса родом из контор и фабрик; принцип, исходя из которого происходит ее формирование, действителен и в реальной жизни. Когда из поля зрения нашего мира исчезают важные аспекты реальности, искусству приходится иметь дело с оставшимися в наличии явлениями, поскольку художественное событие тем действеннее, чем меньше оно обязано своим существованием реальности за пределами эстетической сферы. Сколь бы мало значения ни придавали орнаменту массы, по уровню действенности он стоит выше художественной продукции, которая пытается культивировать старомодные возвышенные чувства, используя для этого отжившие формы; это верно даже в том случае, если у орнамента массы нет никакого другого смысла, кроме вышеназванного.

## *3*

Исторический процесс – это поле битвы между слабым отвлеченным разумом и *силами природы*, которые в мифах властвуют над небом и землей. После наступления сумерек богов последние не отошли от дел: старушка природа внутри и вокруг человека продолжает заявлять о себе. Из нее вышли великие образцы человеческой культуры, которые, как и все порождения природы, обречены на смерть; она служит базисом, из которого вырастают надстройки *мифологического* мышления, утверждающего всемогущество природы. При всем разнообразии структур этого мышления, меняющегося от эпохи к эпохе, оно всегда сохраняет положенные ему природой границы. Такое мышление рассматривает организм как первообраз, оно склоняется перед завершенными формами сущего, сгибается под ударами судьбы; оно лишь отражает природные предпосылки явлений, не оспаривая само их существование. Органическое учение об обществе, возвеличивающее природный организм до уровня универсальной модели общественного устройства, не менее мифологично, чем национализм, не ведающий более высокой общности, чем гармоничное единство национальной

судьбы.

Разум не функционирует внутри круговорота природной жизни. Его задача состоит в том, чтобы привнести в мир истину. Царство разума уже дало о себе знать в подлинных *сказках*, которые являются не историями о чудесах, но скорее сообщениями о чудесном пришествии в мир справедливости. Есть глубокий исторический смысл в том, что сказки «Тысячи и одной ночи» неожиданно обнаружились именно во Франции эпохи Просвещения[28] и что разум XVIII столетия признал в них ум, равный себе. Уже в ранние периоды истории природа в волшебной сказке временно выводится из игры ради торжества истины. Природная сила уступает бессилию добра, верность празднует триумф над колдовскими чарами.

И. Шагин. Лучший друг физкультурников. 1935 г.

Служа победе истины, исторический процесс становится

*процессом демифологизации*, способствующим решительному преодолению того первенства, которое во все времена принадлежало природе. Французское Просвещение дает великий пример борьбы между разумом и распространившимися в области политики и религии мифологическими иллюзиями. Эта борьба продолжается, и, в ходе исторического развития, природа, с которой срываются волшебные покровы, становится все более проницаемой для разума.

## *4*

Капиталистическая эпоха представляет собой этап на пути к демистификации мира. Приспособленное к сегодняшней экономической системе мышление сделало возможным такое овладение и использование замкнутой в себе природы, какое было не по силам ни одной прежней эпохе. Решающим фактором, однако, оказывается не то, что такое мышление предлагает средства для полного подчинения природы – если бы люди были только повелителями природы, она одержала бы победу над самой собой, – главным является, скорее, то, что подобное мышление способно дать все большую независимость от природных условий и за счет этого подготовить почву для торжества разума. Именно *рациональность* этого мышления (которое в некотором смысле имеет начало в мышлении сказочном) стала причиной, хотя и не единственной, буржуазных революций последних полутора веков, положивших конец могуществу церкви (без чьего вмешательства не происходило тогда ни одно событие), монархии и феодальной системы в целом. Неудержимое разрушение этих и других мифологических пут оказалось для разума счастливым стечением обстоятельств, ибо только на руинах естественных общностей сказка может стать былью.

Однако рациональная сторона капиталистической экономики – это не просто разум, но разум смутный. С какого-то момента он отказывается от поиска истины, в котором участвовал. *Этот разум не включает в себя человека*. Функционирование производственного процесса устроено без учета потребностей людей, а сам человек не является основанием общественно-экономического устройства. Нет ни одного примера, доказывающего, что нынешняя система основывается на человеке. Когда я говорю «основывается на человеке», речь идет не о том, что капиталистическому мышлению следует лелеять человека как исторически произведенный вид, не посягать на его личность и

удовлетворять присущие ему от природы потребности. Сторонники подобного мнения упрекают капитализм в том, что его рациональность ведет к насилию над человеком, и уповают на появление новой общности, которой удастся сохранить мнимую человечность лучше, чем капитализму. Оставляя в стороне унылый результат этих реакционных измышлений, можно сказать, что они неверно понимают коренной недостаток капитализма. Капитализм не слишком, а *недостаточно* рационален. Присущее ему мышление не позволяет разуму, который понимает человека как свою основу, завершить начатое им когда-то дело.

Неизвестный автор. Военный парад на Красной Площади. Начало 1930-х гг.

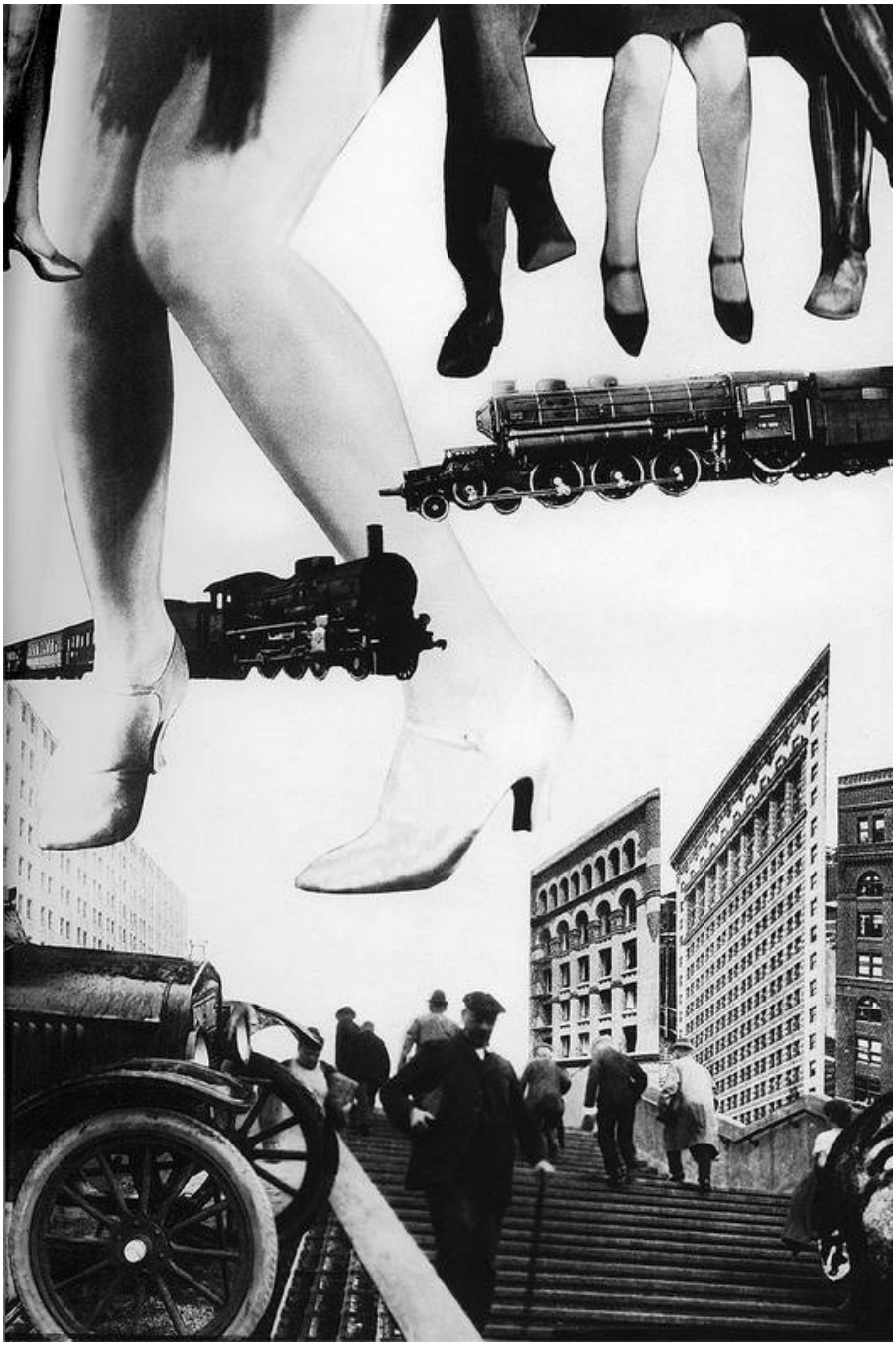
Нынешнее положение капиталистического мышления вытекает из его *абстрактности*. Сегодня благодаря ее господству формируется духовное пространство, охватывающее все выразительные средства. Возражение, адресованное абстрактному мышлению и состоящее в том, что оно неспособно понять подлинную суть жизни и должно уступить эту роль конкретному исследованию явлений, правильно характеризует границы абстракции. Однако данное возражение промахивается мимо цели, когда выступает в поддержку ложно понятой конкретности

мифа, который усматривает данную конкретность в организме и органической форме. Возвращение к этому типу конкретности означало бы отказ от завоеванной когда-то способности к абстрагированию – отказ, не сопровождаемый преодолением абстракции. Последняя выражает закосневшую в своей неподвижности рациональность. Определения, которые выступают в качестве абстрактных обобщений – в сфере экономики, общества, политики, морали, – не дают разуму того, что по праву ему принадлежит. Эти определения не учитывают фактическую сторону вещей, такого рода пустые абстракции можно использовать каким угодно образом. Только за пределами данных абстракций встречаются единичные случаи понимания, соответствующие особенностям каждой конкретной ситуации. Несмотря на то что мы ожидаем от них основательности, подобные озарения «конкретны» только в производном смысле; но в любом случае их конкретность лишена вульгарного смысла, который термин «конкретное» приобретает, когда его употребляют для доказательства того, что та или иная точка зрения – это точка зрения самой жизни. Абстрактность сегодняшнего мышления *двусмысленна*. С точки зрения мифологических учений, в которых природа заявляет о себе довольно наивным образом, способ абстрагирования, каким пользуются, к примеру, в естественных науках, является полезным достижением рациональности, позволяющим слегка приглушить сияние природных явлений. С перспективы разума тот же процесс абстрагирования представляется природно детерминированным; он вырождается в пустой формализм, под маской которого естественное получает полную свободу действий, поскольку не допускает рационального постижения, способного с ним справиться. Господствующая абстрактность демонстрирует, что процесс демифологизации еще не завершен. Современное мышление стоит перед вопросом, следует ли ему открыться навстречу разуму или же продолжить борьбу с ним, оставаясь закрытым. Оно не может преодолеть установленную им самим границу без того, чтобы коренным образом не изменить ту экономическую систему, которая образует его содержание; последняя влечет за собой сохранение современного способа мышления. Другими словами, неконтролируемое развитие капиталистической системы обуславливает неконтролируемый рост абстрактного мышления (или же принуждает его застревать в ложной конкретике). Чем сильнее абстрагирование, тем большему забвению подвергается человек, не управляемый разумом. Если его мысль на полпути сворачивает в абстракцию, тем самым мешая проникнуть в себя подлинному знанию, человек

снова оказывается под властью природы. Вместо того чтобы подавить силы природы, заблудившееся мышление само провоцирует их неподчинение себе, пренебрегая тем разумом, который только и в состоянии противостоять этим силам и способен заставить их подчиниться. То, что темные силы природы продолжают восставать с невиданной грозностью, – простое следствие беспрепятственного распространения власти капитала.

## *5*

Таким же двусмысленным, как абстракция, является и *орнамент массы.* С одной стороны, его рациональность – это редукция природного начала с таким расчетом, чтобы не дать человеку навсегда от него оторваться, но, с другой, будь этот разрыв окончательным, он бы позволил обнаружить существенную черту человека во всей ее чистоте. Как раз потому, что носитель орнамента фигурирует не как цельная личность, другими словами, не как гармоничное соединение природы и «духа», в которой первой придается слишком много значения, а второму – слишком мало, орнамент становится понятным для людей, которые руководствуются разумом. Задействованная в орнаменте массы человеческая фигура изымается из пышного великолепия природы и индивидуальной оформленности и оказывается в царстве полной анонимности, во имя которой она, когда приближается к истине и когда лучи знания, исходящие от человека, растворяют контуры природных форм, отказывается от самой себя. В орнаменте массы природа лишается своей субстанции: именно это указывает на такое положение дел, при котором шанс сохраниться остается лишь у тех элементов природы, которые не оказывают сопротивления их рациональному постижению. Так на старинных китайских пейзажах деревья, пруды и горы предстают как нарисованные тушью скупые орнаментальные знаки. Естественный центр оказывается тут изъятым, и оставшиеся несвязанными друг с другом части скомпонованы согласно правилам, являющимся уже не законами природы, а законами познания истины, которая, как во все времена, производна от установок конкретной эпохи. Подобным же образом в орнамент массы входят лишь остатки некогда единого комплекса «человек». Они отбираются и комбинируются с помощью эстетических средств в соответствии с принципом, выражающим деструктивный характер разума гораздо яснее, чем те принципы, что представляют человека как органическое единство.



Пример фотомонтажа из фильма В. Руттмана «Берлин, симфония большого города». 1927 г.

Если рассматривать орнамент с точки зрения разума, он предстает *мифологическим культом*, одевающимся в абстрактные одежды. По сравнению с конкретностью других телесных проявлений рациональность орнамента – всего лишь иллюзия. В действительности это грубая манифестация голой природы. Последняя выражает себя тем свободнее, чем решительнее отсекается от сознания и уносится в пустоту абстракции, не замечая человека, капиталистический Ratio. Вопреки своей кажущейся рациональности, орнамент массы открывает дорогу природному началу во всей его непознаваемости. Разумеется, человек как органическое существо исчезает из таких орнаментов; однако, несмотря на это, на поверхность выступает не человеческая суть, но, наоборот, оставшаяся частица массы изолируется от этой сути в качестве формального общего понятия. Разумеется, синхронно движутся только ножки девчонок Тиллера, а не органические телесные единства, и, конечно, лишь тысячи людей на стадионе образуют единую звезду; но звезда эта не сияет, а эти ножки являются лишь абстрактным обозначением тел. Разум заявляет о себе там, где распадается органическое единство и где рвется естественная поверхность вещей (какой бы окультуренной она ни была); только там, где разум разбирает на части единую человеческую форму, неискаженная истина может придать этой форме новое обличье.

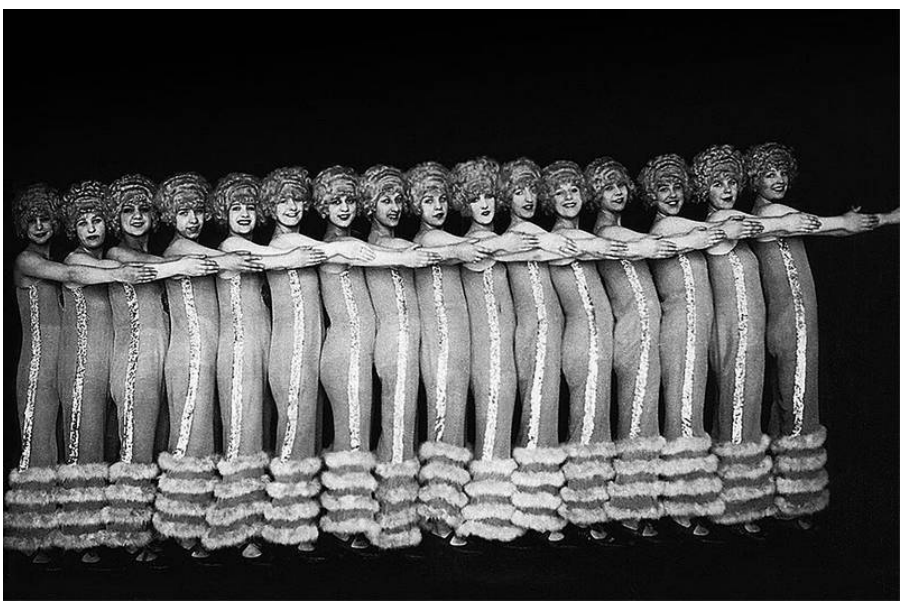
Но разум не содержится в орнаменте массы, этот орнамент *нем*. Рациональность, которая лежит в его основе, достаточно сильна, чтобы вызвать к жизни массу и убрать все живое из составляющих ее фигур. И в то же время она слишком слаба, чтобы обнаружить в этой массе составляющих ее индивидов и сделать доступными познанию те конфигурации, которые образуют массу. А поскольку данная рациональность избегает разума и обретает прибежище в абстракции, неподконтрольная ей природа буйно разрастается под покровом рационального способа выражения и прибегает к абстрактным знакам для предъявления собственного содержания. Природа уже не в состоянии выразить себя на языке могущественных символических форм, какими она обладала у первобытных народов и в эпоху религиозных мистерий. Сила символического выражения улетучилась из орнамента массы под влиянием той самой рациональности, что не позволила его немоте вырваться наружу. Таким образом, в орнаменте массы проявляется голая природа – та самая природа, которая сопротивляется любым попыткам выразить ее и постичь. Массовый орнамент как раз и представляет собой *выхолощенную рациональную форму* культа, лишенную какого-либо

определенного значения. В этом смысле он оказывается возвращением к мифологии – в масштабе, который едва ли можно превзойти, – возвращением, снова демонстрирующим нам ту степень, в какой капиталистическая рациональность изолирована от разума.

Г. Рибике. Девушка с расставленными ногами. Около 1932 г.

То, что орнамент – порождение голой природы, подтверждается ролью, какую он играет в *общественной жизни.* Интеллектуально привилегированные слои общества, сами не желая этого признавать, являются дополнением господствующей экономической системы и даже не осознают, что орнамент массы выступает символом этой системы. Они отрицают это явление, чтобы и дальше искать утешение в художественных формах, оставшихся незатронутыми теми образцами орнамента массы, которые имеют место на стадионах. Масса, спонтанно усвоившая данные образцы, настолько превосходит своих ненавистников из образованных классов, насколько те не готовы признавать очевидные факты. Та же рациональность, что управляет носителями орнамента в реальной жизни, ведет к их полному слиянию с телесным началом, позволяя тем самым увековечить

текущее положение дел. Гимны[29] телесной культуре поют сегодня *не только* одиночки вроде Вальтера Штольцинга[30]. Идеология подобных гимнов видна насквозь, пусть даже понятие «телесная культура» и соединяет в себе два этих близких по смыслу слова с полным основанием. Особое значение, приписываемое телесному началу, невозможно вывести из той ограниченной ценности, которой оно обладает. Это значение объясняется исключительно тесной связью физического воспитания с правящими кругами, зачастую неведомой тем, кто ратует за него громче других. Физические упражнения отнимают у людей массу энергии, в то время как производство и бездумное потребление орнаментальных образцов отвлекают их от необходимости изменения господствующего строя. Разуму все сложнее найти выход из ситуации, когда массы, которыми он должен овладеть, отдаются сенсациям, поставляемым безбожным мифологическим культом. Социальное значение последнего во многом повторяет значение римских *цирковых представлений*, оплачивавшихся властями.



Х. Робертсон. Девушки Альфреда Джексона в Винтергартене. 1922 г.

Среди многочисленных попыток достичь высших сфер духа встречаются и такие, которые готовы отказаться от той рациональности и того уровня действенности, что достигнуты орнаментом массы. Так, например, использование тела в *ритмической гимнастике* преследует цели, далеко выходящие за пределы задач личной гигиены, а именно выражение душевной чистоты, к которой тренеры по физической подготовке часто добавляют соответствующее мировоззрение. Эти упражнения, если целиком отвлечься от их невыносимой эстетики, стремятся вернуться к тому, что орнаменту массы удалось оставить позади, – к органическому соединению природы с чем-то, что слишком невзыскательные натуры принимают за душу или дух; это означает превозношение тела путем приписывания ему значений, которые, возможно, и имеют некий духовный смысл, но не несут в себе ни малейшего следа разума. В то время как орнамент массы представляет собой немую природу без каких-либо надстроек, ритмическая гимнастика, по их мнению, идет дальше и затрагивает высшие мифологические слои, тем самым еще больше усиливая господство природы. Гимнастика – это один из множества примеров абсолютно безнадежных попыток вырваться к лучшей жизни изнутри массового существования. Большинство этих попыток вполне романтического свойства находятся в зависимости от тех форм и содержаний, что давно уже стали предметом во многом справедливой критики со стороны капиталистической рациональности. Они стремятся привязать человека к природе еще крепче, чем сейчас, они хотят обрести доступ к высшим ценностям не с помощью разума, который пока еще не реализовался в действительности, но путем возврата к мифологическому уровню сознания. Удел этих попыток – *ирреальное*; потому что если в одном месте на земле забрезжит разум, то даже самая возвышенная сущность, затемняющая его, должна будет рассеяться. Попытки пренебречь нынешним историческим контекстом и вновь возродить государственное или общественное устройство или способ художественного творчества, носителем которого стал бы тот, чье существование уже поставлено под сомнение современным мышлением, тот, кого, в сущности, уже не существует, – все эти попытки бессильны перед лицом орнамента массы, при всей его пустоте и поверхностной ограниченности, и ничтожны в своем стремлении укрыться от его реального существования. Исторический процесс проходит через самую сердцевину орнамента массы, а не в стороне от нее. Он сможет продолжиться, только если мышление установит границы природе и сформирует человека в соответствии с принципами разума. Тогда изменится и

само общество. Тогда же исчезнет и орнамент массы, а человеческая жизнь сама приобретет черты того орнамента, который она, пройдя через противоборство с истиной, обретает в волшебной сказке.

*1927*

# Скука

Люди, которые сегодня располагают временем для скуки и тем не менее не скучают, без сомнения, такие же скучные, как и те, которым не до скуки. Куда-то подевалось их собственное «я», чье присутствие, особенно в этом суетном мире, непременно заставило бы их, хотя бы ненадолго, жить без всякой цели, как бог на душу положит.

Большинству людей, конечно, недостает досуга. Они добывают пропитание, тратя все силы, чтобы получить самое необходимое. Дабы легче переносить утомительные обязанности, они изобрели трудовую этику, морально оправдывающую их занятия и дающую им известное внутреннее удовлетворение. Однако было бы слишком смелым полагать, будто гордость за то, что ты являешься моральным существом, рассеивает все виды скуки. Вульгарная скука, приходящаяся на долю ежедневного монотонного труда, не является предметом нашего рассмотрения, поскольку она не способна ни убить, ни пробудить к новой жизни, но всего лишь выражает ту неудовлетворенность, которая проходит, стоит только найтись более приятному и морально одобряемому занятию. Несмотря ни на что, люди, чьи обязанности подчас заставляют их зевать, скучают меньше тех, кто занимается своим делом из интереса. Эти несчастные все глубже погружаются в ежедневную суету, под конец у них голова идет кругом, а та изысканная, радикальная скука, которая могла бы прийти им в голову, навсегда остается для них недостижимой.

В наши дни не осталось практически никого, кто не имел бы свободного времени. Контора уже не является местом постоянного пребывания, а воскресные выходные сделались непременным атрибутом жизни. Иными словами, у каждого есть возможность в прекрасные часы досуга подняться на вершину праведной скуки. Между тем, если вам хочется ничего не делать, дела вас сами найдут: мир позаботится о том, чтобы вам не представилась возможность остаться наедине с собой. И даже если вы не интересуетесь окружающим, сам по себе этот мир слишком важен для каждого, кто хочет обрести в нем покой и умиротворение, необходимые, чтобы испытать ту возвышенную скуку, которой этот мир поистине достоин.

Вечером бродишь по улицам, переполненный тем неосуществимым, из которого может прорасти существенное. По крышам домов скользят сверкающие слова, и вот уже ты изгнан из собственной прострации в странность *рекламы*. Тело пускает

корни в асфальт, а дух, тебе уже не принадлежащий, безостановочно блуждает в сопровождении просвещающих откровений светящихся надписей, то погружаясь в ночь, то выныривая из нее. О если бы ему было даровано избавление! Но, словно Пегас, скачущий карусельной лошадкой, он должен летать по кругу, без устали вознося хвалу небесам во славу ликера и сигарет по пять пфеннигов. Как будто некое волшебство вращает его вместе с тысячами электрических лампочек, из которых он снова и снова создает и воссоздает себя в виде сверкающих предложений.

Если бы дух ненароком обернулся назад, он бы тут же с охотой забыл о себе, лишь бы попаясничать на экране *кинотеатра*. Фальшивым китайцем сидит он в фальшивой опиумной курильне, превращается в дрессированного пса, выделывающего трюки в угоду кинодиве, устремляется навстречу горной лавине, становится цирковым дрессировщиком и львом одновременно. Да и как ему противостоять этим метаморфозам? Афиши направляют его в пустоту, заполнять которую собой ему неохота, они затягивают его в серебристый экран, пустой, словно оставленное людьми палаццо. И в один прекрасный миг, когда образы начинают наплывать друг на друга, в мире не остается ничего, кроме их эфемерности. Глазеешь на них и забываешь о себе, а темная бездна рождает иллюзию жизни, не принадлежащей никому, но поглощающей всех.

Схожим образом *радио* успевает осеменить живые существа еще до того, как их охватит хотя бы малейшая дрожь. Поскольку люди чувствуют себя подчиненными вещанию, они пребывают в состоянии перманентного оплодотворения, вечно беременные от Лондона, Эйфелевой башни и Берлина. Кто устоит против соблазна этих изящных наушников? Они блистают в салонах и обвиваются вокруг головы без всякой посторонней помощи – и вот, вместо того чтобы поддерживать утонченную беседу, которая, разумеется, может оказаться скучной, человек становится средоточием распространяемых по всему миру звуков, не допускающих, несмотря на содержащуюся в них объективную скуку, ни малейшего права на скуку субъективную. Ушедшие в себя и лишенные признаков жизни люди сидят рядом друг с другом так, словно их души витают где-то очень далеко. Но души не путешествуют по своему усмотрению, их гонит свора новостей – и вот уже не разобрать, охотники они или дичь. Даже в кафе, где хочется свернуться ежом и почувствовать себя незаметным, внушительных размеров громкоговоритель уничтожает последние следы частного существования. Его громогласные сообщения подчиняют себе пространство во время пауз в концерте, а

официанты, пользующиеся им для громкой связи друг с другом, с негодованием отвергают безрассудные просьбы положить конец этой звукоимитации.

Пока испытываешь на себе все разновидности судьбы человека-антенны, пять *континентов* сходятся все ближе. На самом деле это не мы распространяемся по ним, скорее, это их культуры превращают нас в собственность своего безграничного империализма. Словно видишь один из тех снов, виной которым пустой желудок. Крошечный шарик катится к тебе издалека – подбираясь все ближе, он увеличивается в размере и наконец с шумом проносится по тебе. Не имея возможности ни остановить его, ни убежать прочь, ты лежишь, боясь пошевелиться, – беспомощная маленькая кукла, сметенная исполинским колоссом и испускающая дух в его объятиях. Побег невозможен. Даже если китайский узел будет изящно распутан, можете не сомневаться, что вас проберет до самых печенок американский боксерский поединок, и западный мир останется вездесущим, признаете вы это или нет. У всех событий мировой истории на нашем земном шаре – не только современных, но и давно прошедших, тех, чья жажда жизни не ведает стыда, – есть только одно желание: вызывать нас на рандеву, где бы мы, по их мнению, ни находились. Но хозяев уже не найти в их покоях: они в отъезде и их местопребывание неизвестно. А освободившееся жилье давно сдается под «вечеринки с сюрпризами», устроители которых выдают себя за владельцев квартиры.

Неизвестный фотограф. Летний день на одной из крыш Берлина с газоном (фрагмент). 1926 г.

Но что если не давать себя загнать? Тогда скука – это единственное подобающее занятие, ведь она предлагает известные гарантии в том смысле, что позволяет, если можно так выразиться, самостоятельно распоряжаться собственным существованием. Если бы человек не скучал, он бы, возможно, не существовал вообще и тем самым стал бы еще одним предметом для скуки, что мы и утверждали вначале. Он светился бы над крышами или наматывался на катушку наподобие кинопленки. Но если ты и в самом деле существуешь, для тебя не остается ничего другого, как испытывать скуку от вездесущего нечленораздельного гвалта, который никому не дает проходу, – и в то же время ты можешь обрести себя посреди этой галдящей жизни в качестве человека скучающего.

Солнечным днем, когда все пребывают под открытым небом, самое подходящее занятие – бродить по вокзалу или, на худой конец, остаться дома, задернуть шторы и, лежа на диване, предаться скуке. Охваченный tristezza[31], заигрываешь с идеями, которые в ходе этого процесса начинают казаться заслуживающими внимания, или обдумываешь разные проекты, беспричинно претендующие на серьезность. Очевидно, что человек скорее склонен ничего не делать, чем согласиться остаться наедине с собой, не ведая, чем бы заняться – растрогаться ли стеклянным кузнечиком, который не может прыгать, потому что он стеклянный, или экстравагантностью маленького кактуса, которому наплевать на собственную странность. Легкомысленный, как и эти изящные создания, человек преисполнен беспокойства, лишенного всякой цели, страстного желания, которому не суждено реализоваться, и усталости от всего, что наличествует, не являясь при этом подлинно существующим.

Однако, если набраться терпения, того самого, что свойственно законной скуке, можно испытать почти неземное блаженство. Перед глазами встает пейзаж, на котором гордо расхаживают пестрые павлины, а на лицах людей начинает проступать душа, и – глянь-ка! – подобным же образом распускается и твоя собственная душа, и ты восторженно называешь по имени то, чего тебе всегда недоставало: Великая *Страсть*. О если бы эта страсть засияла кометой, снизошла на тебя, на других людей, на весь мир наконец – эх, скуке пришел бы конец, и все, что есть, стало бы…

Но люди остаются лишь отдаленными подобиями самих себя, а великая страсть гаснет на горизонте. И пребывая в скуке, которая все никак не проходит, продолжаешь вынашивать в голове всякие пустяки – такие же скучные, как и этот.

*1924*

# Призрак в ресторане

В одном из самых известных берлинских увеселительных заведений я недавно видел человека, который открыл нечто вроде офиса прямо в ресторане. Чтобы дать представление о том особом удовольствии, которое он себе устроил, необходимо упомянуть, что ресторан и сам устроен как огромное предприятие. На каждом из многочисленных столов находятся:

телефонный аппарат, который служит для связи прочих столов с внешним миром;

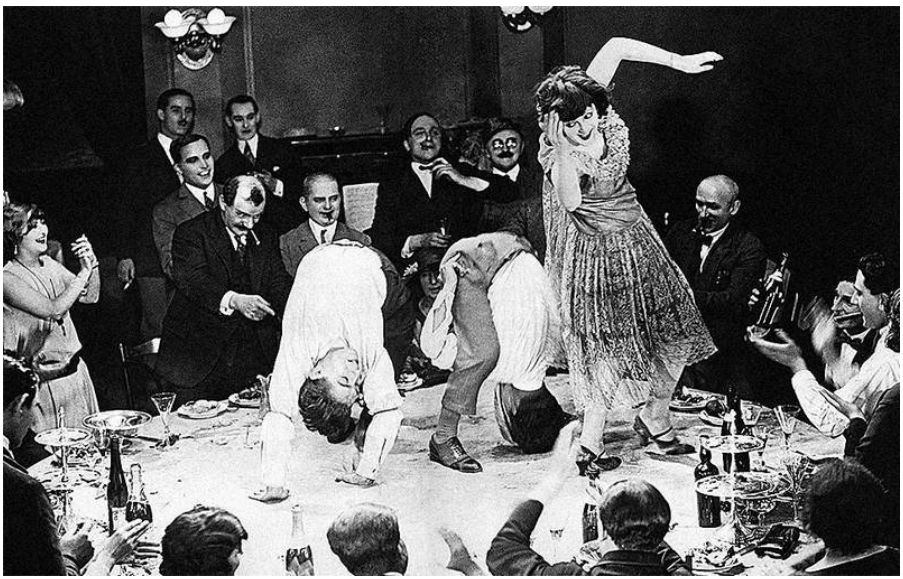
пневмопочта, позволяющая посетителям осуществлять письменный обмен мнениями;

сигнальное устройство, с помощью которого можно официально заявить, что сидящие за столом требуют: а) танцора, б) танцовщицу, в) чтобы их не беспокоили.

Короче говоря, технические приспособления настолько совершенны, что сделали бы честь дирекции какого-нибудь концерна. Их главные задачи, без сомнения, состоят в том, чтобы снимать напряжение с утомленных дневными заботами посетителей, для которых развлекаться обычно выходит себе дороже; создавать у мелких служащих иллюзию, что они сами себе начальники; освобождать публику от страха перед аппаратурой, которая обычно выглядит не безобидной игрушкой, но серьезным прибором. О том, насколько хорошо выполняют они эти задачи, свидетельствует ажиотаж, что каждый вечер царит в ресторане. Не в последнюю очередь вызван он световыми потоками, постоянно окрашивающими зал в новые цвета и дающими впечатление о райском великолепии, в котором когда-нибудь будут жить люди в мирном соседстве с расколдованными силами техники.

Тот человек воспринимал все эти аппараты совсем не так, как следовало. Он не качался на волнах иллюзии, но и не забавлялся с сигналами, не давал световым потокам себя подкупить. Как раз наоборот, он подошел к развлечению со всей серьезностью, и именно эта серьезность стала для него развлечением. Почти все время он сидел за столом один. Пробор у него был ровно посередине, брови – два полукруга, а щеки книзу становились все толще, как у многих куда более успешных господ между сорока и пятьюдесятью. И даже когда время от времени он подкреплялся глотком шампанского – а менее успешные могут удовлетвориться кофе, пивом или же лимонадом, – он ни на минуту не прерывал свою деятельность, к которой его, очевидно, обязывала профессия. Он не обращал внимания на танцующих, он пребывал

в своей конторе. Он телефонировал. С выражением лица измученного заботами служащего, ожидающего претензий от какого-нибудь равнодушного клиента, он брал трубку и слушал. Вопреки ожиданиям речь, похоже, шла о выгодном контракте, потому что обвисшие щеки заметно налились, а пробор блестел от благодушия. Между тем в сетку пневмопочты упали два послания; он пару минут не обращал на них никакого внимания, чтобы придать лицу выражение еще большей важности, без которого в жизни ничего не добиться. Первое послание настолько его расстроило, что было порвано. Он покачал головой и поднял брови, по лбу концентрическими кругами пошли складки, почти геометрическое воплощение деловитого недовольства. К еще более решительным мерам его сподвигло второе письменное распоряжение. Удостоверившись по телефону о местонахождении отправителя, он сначала вел бесконечные переговоры, а после занялся обширной корреспонденцией, рассылая ее пневмопочтой. Пока он писал, накрытый стол походил на письменный, с бесконечными ящичками и перегородками.



Кадр из немого фильма киностудии UFA «Варьете» Е. А. Дюпона. 1925 г.

Производство, теперь уже не простаивавшее ни секунды, расширилось на тарелку с закусками, которые он с наслаждением употребил. И поскольку среди дам это подтвердило его

кредитоспособность, звонки и послания теперь не давали ему покоя. Со спокойным сердцем он брал у себя в конторе, отгороженной от шума ресторана невидимыми окнами, один подряд за другим и сам, в устной либо письменной форме, оформлял большие заказы. Брови ходили вверх-вниз, пробор превращался то в сияющий ореол, то в стрелу гнева. Как и у всех значительных предпринимателей, в его делах ничего нельзя было понять. И если другие гости использовали разные каналы связи, чтобы найти подходящего компаньона, то он использовал их ради них самих или же для каких-то сокровенных целей.

В любом случае, он ни разу не поднялся со своего места и не принимал посетительниц. Но, возможно, он все-таки тайно провернул какую-нибудь важную сделку.

В поздний час к нему за стол подсадили еще троих. Они с удивлением наблюдали, как он, так сказать, дирижировал всем из своей конторы. «Развлекаться можно только тогда, – снисходительно объяснил он им, – когда стол полностью в твоем распоряжении». Когда они не пожелали удалиться, он недолго думая устроил их к себе на службу. Один из них должен был отвечать на звонки, второй – вести переписку. Вскоре они расплатились и ушли. То ли их сократили, то ли по собственному желанию. После этого шефа за его письменным столом уже никто не беспокоил, и он снова посвятил все силы гигантскому предприятию, приносящему столько удовольствия…

Возможно, он станет этим заниматься каждый вечер. Когда из ресторана уйдут гости и огни погасят, он все еще будет что-то говорить в трубку, хотя никто не будет слушать, и отвечать на письма, которые ему никто не отправлял. Туда-сюда будет летать пневмопочта, и на пустых столах загорятся сигнальные лампочки. А он, гонимый демонами коммерции, будет один-одинешенек проводить время за занятиями, на которые обречен.

# Пишущая машинка

С недавнего времени я могу называть пишущую машинку своей. У меня еще никогда не было машинки. Я даже представить не мог, что приобрету ее. Разумеется, для большинства людей в этом нет ничего сложного. Они заходят в специальный магазин, осматривают модели и выбирают подходящую. Но мысль о том, чтобы купить машинку, как покупают галстук, приобрести ее, так сказать, публично, меня никогда не посещала; эта мысль казалась мне дерзкой, я бы никогда себе такого не позволил. Только благодаря череде особых обстоятельств, распространяться о которых запрещает элементарное чувство такта, машинка попала в мои руки. Как брошенная хозяином собачка подбежала она ко мне. Не дать ей крова было бы просто не по-человечески.

С самого первого мгновения я полюбил машинку за ее совершенство. Она грациозно сложена, легка, как перышко, и поблескивает в темноте. Рычажки, на которых размещены литеры, обладают стройностью ног фламинго. Когда я, как часто случалось, погружался в созерцание, у меня создавалось впечатление, что в ней ничего нельзя ни добавить ни убавить; она была именно такой, какой и должна быть. Иногда, уже после отхода ко сну, я еще раз вылезал из постели, открывал чехол и ставил машинку на стул рядом. И только после этого засыпал. По ночам меня время от времени посещали кошмары. Мне снилось, что по прибытии в незнакомый город – на юге, это я запомнил – я сдавал машинку в багаж, словно какой-то чемодан. Мне никогда не было свойственно легкомыслие, я скорее педант. Передвижения по городу были сплошной мукой.

Я долго не решался пользоваться машинкой. В своем совершенстве она казалась мне каким-то высшим существом, осквернить которое использованием по назначению просто непозволительно. Тогда, на заре наших отношений, я лишь смущенно ласкал ее прохладные детали. Легкое прикосновение уже делало меня счастливым. Или же я запускал валик и переставлял катушки. Когда мои гости не выражали восхищения машинкой, я их ненавидел.

Постепенно я привык к машинке. Обращение с ней облагородило меня. И если раньше я пытался высказать что-то через написанное, то теперь осознал, что сам процесс печатания достоин внимания. Я печатал колонки цифр и картины из букв на больших листах безупречной белизны, все это не содержало и толики смысла. В благодарность за эти бессмысленные действия, которыми я нежно воздавал должное совершенству машинки, она

всегда готова была меня принять. Вскоре она стала значить для меня куда больше женщины или друзей. Мы очертя голову бросались с левого края листа в неизвестность и снова возвращались; каждый клочок бумаги покрывался шифрами. Недели пролетали мимо. А сколько приятных часов проводили мы в сумерках, когда я уже не мог различать клавиши! Тогда я отдавался на волю фантазии, и на свет появлялись великолепные картины из символов. Подобно праздничным флагам, реяли они над светлыми долинами. Гости заглядывали к нам все реже и реже. Они не понимали шрифтовых фигур и только задумчиво качали головами. В конце концов, они перестали приходить вовсе. Я в них не нуждался; мне достаточно было только стучать на машинке. Часто клавиши продолжали набор как будто сами, такой неразрывной стала наша связь. Исписанные листы накапливались в комнате.

Однажды произошло непредвиденное событие: машинка *заболела*. Вообще-то не сама машинка, да и «заболела» это сильно сказано. Отказала всего лишь одна небольшая клавиша, крошечная клавиша сбоку. Она взметалась ввысь, но застывала в изнеможении, не успев достичь цели. У машинки было много клавиш, и, конечно, от движений одной клавиши можно было бы отказаться. На ней были accent grave, accent circonflexe[32] и cédille[33] без «с». Если исходить из соображений пользы, то речь шла о клавише смехотворной важности, которую никто другой попросту не заметил бы. Но мне именно эта клавиша была необходима, я использовал ее в особых комбинациях. Например, я печатал длинную цепочку cédille, а сверху ставил accent circonflexe. И он висел, как крыша над пустотой, из которой высовывался хвостик. Если я помещал между ними «е», cédille становился излишним, да и «с» под такой крышей ничего не теряла. Паралич этой клавиши нарушал мою работу над решением этих проблем, тонкость которых снова и снова восхищала меня. Я отказывался осознать всю серьезность болезни. Машинка расстроена, размышлял я в тишине, должно быть, она сейчас просто не в духе, но это временно. При всей ее утонченности на нее тем более могут оказывать влияние греховные мысли, неосознанные колебания духа. Напрасно я мысленно возвращался к дням и ночам, проведенным вместе, пытаясь понять свою ошибку. Возможно, в минуту слабости я показался ей равнодушным? Удвоив заботу о машинке, я пытался добиться примирения. В ее присутствии я старался быть радостным и выдумывал новые игры на клавиатуре, надеясь, что сумею таким образом развлечь парализованную клавишу. Однако ее состояние не менялось.

В комнату проник чужой. В последние дни беспокойство выгнало меня из дому. И хотя я пытался скрывать свою озабоченность, один знакомый в кофейне все же заметил мое состояние. В конце концов он прислал мне этого мужчину; только так и можно было объяснить его присутствие. Черты этого мужчины были грубы, однако не лишены расхожей доброжелательности; под мышкой у него была большая черная сумка. Мужчина потребовал показать машинку, сиротливо стоявшую на кровати. Осознав свое бессилие, я удовлетворился тем, что смерил его придирчивым взглядом. Проходя по комнате, он наступил на множество листов, которые из-за нехватки места лежали на полу. Рывком снял чехол.

В попытке отвлечь мужчину от его намерений, я заговорил.

– Разве не чудесная машинка, – затараторил я, – одной клавише в данный момент, кажется, нездоровится, я знаю, но я ей совершенно не пользуюсь, знаете ли, ее нужно пощадить и хорошо с ней обращаться, я точно знаю, что тогда она сама пойдет на поправку, конечно, если соблюдать определенные условия; дело, знаете ли, скоро пойдет на лад.

Мужчина не ответил. Он положил сумку на стул, поднял машинку повыше и взглядом знатока принялся рассматривать ее снизу. Мне стало стыдно. Еще никогда я, хотя и жил с машинкой, не осматривал ее нижнюю сторону так, как он. Он обратился ко мне; возможно, это был монолог. Я, скорее всего, слишком сильно нажал на клавишу или же согнул рычажок. Я в смущении опустил глаза. Доказательства были против меня.

Мужчина задумчиво раскрыл свою сумку. Из нее полилось сияние, которое резало глаза. Оно исходило от гигантских отверток и щипцов, похожих на акушерские. Я не хотел смотреть и все же был почти заворожен чудовищными изгибами стали. Мужчина закатал рукава; он напомнил мне нашего домашнего врача, оперировавшего меня, когда я был еще ребенком. Своими неуклюжими пальцами он взял поврежденную ножку фламинго и выпрямил ее. Она с ужасом замерла в этом положении. Соседние ножки разделили ее судьбу. После некоторого дальнейшего вмешательства мужчина подозвал меня и приказал заглянуть внутрь. До этого я лишь до блеска начищал щеточкой наружные детали. Теперь же передо мной открылся чудесный механизм, полный спиралей и гаек, целый мир в капле воды. Я растрогался и больше не смущался.

Тем временем ужасные инструменты начали копошиться во внутренностях. Я должен был отвернуться, зрелище было невыносимым. Я слышал, как щелкали стальные щипцы, и мне казалось, что эхом раздается слабый стон. Меня обуял гнев;

однако я был слишком робок, чтобы дать ему волю. Гнев перешел в единственное желание, чтобы машинка была уничтожена. Это моя машинка, думал я, но она в руках какого-то чужака, который обращается с ней как с простым механизмом. Но если это моя машинка, моя нежная машинка, на которой я когда-то импровизировал в сумерках, она не сможет пережить это вмешательство. Чужак сведет ее в могилу, я хочу, чтобы он разъял ее на кусочки. Тогда я соберу эти осколки, я укутаю их в чистую бумагу и буду хранить этот сверток в ящике стола…

Должно быть, прошло не меньше получаса. Мужчина сложил инструменты и как раз заправлял в машинку, не подававшую и виду, один из моих листов. Он начал, как принято говорить, печатать. Я старался не смотреть, но увидел: *клавиша пошла*. На листе было написано: féte, ça, maître, ma chère[34]. В качестве самообразования, объяснил мужчина, он запомнил все французские слова, необходимые при соответствующем ремонте. Он сообщил мне о различиях между моделями, и что он знает каждую из них. К этим машинам нужно иметь подход. Не рекомендуется слишком сильно давить на клавиши.

Машинка была в порядке; печатная машина была отремонтирована. Чужой мужчина подошел к ней напористо, но она ему повиновалась. А то, что я заботился о ней изо всех сил, не имело для нее никакого значения. Моя любовь к пишущей машинке угасла. Теперь она стала лишь одной из многих, все они были произведены на заводе и при необходимости поддавались починке. Когда одна приходит в негодность, можно купить новую. Горевать о них не стоит. Есть модели и магазины, широкий ассортимент отечественных и зарубежных марок.

Я снова выхожу в свет и нахожу скромные радости в общении с дамами. Машинкой я пользуюсь как вещью. Печатаю письма, расчеты и разного рода заметки. Друзья мной довольны, потому что могут разобрать рукопись, а в комнате всегда порядок.

# Писатель в универсальном магазине

В одном известном магазине на востоке Берлина теперь, в то время, в какое обычно устраивают five o'clock tea, проходят литературные и музыкальные мероприятия. Я часто наведывался в этот магазин, не отдавая себе отчета в его принадлежности к искусству. Это горделивый, угрожающий магазин, он бастионом возвышается в пролетарских районах, а на крыше есть сад, где можно возвыситься надо всем человеческим.

Нутро магазина устроено совершенно на современный лад. Лифты, двери которых открываются и закрываются одним нажатием на рычаг, сами собой едут вверх и вниз, эскалаторы тоже постоянно двигаются, даже когда ими никто не пользуется, прилавки возведены на века, продавщицы в коричневых нарядах функционируют, словно изящные крохотные аппараты, а по широким проходам в предписанном направлении катится, словно кровоток, поток покупателей. Правда, в настоящий момент, из-за безработицы, он несколько иссяк и уже не заполняет русла.

И вот этот удивительный механизм к началу зимнего сезона настроился на искусство. Скоро деревья растеряют последние листья и внутри все начнет зеленеть и распускаться. Будут раскупать книги и клавиры, и все население города, включая национал-социалистов, вернется в натопленные комнаты, конечно, если есть чем заплатить за достаточное количество угля. Снова пришло время для духовных занятий и домашних радостей.

За цену, которую можно назвать умеренной, поскольку за нее не только можно присутствовать на выступлении, но и получить закуску, пускают в один из ресторанных залов магазина. Зал отделан деревянными панелями, строг, как того требует время, и колоссален, как настоящий ресторан. И если бы он не был полон людей, ожидающих писателя, то походил бы на огромное безвоздушное пространство. К счастью, в нем много телефонных кабинок, из которых можно связаться с окружающим миром, к тому же вид на торговые отделы через стеклянные стены все же немного утешает. В зале чувствуется некая оторванность от жизни, и эта обособленность решительно невыносима.

Писатель поднимается на невысокий подиум. Писателя зовут *Генрих Манн.* Это странная встреча между ним и магазинной публикой. Обидно только, что на него сразу же, словно ствол пулемета, был нацелен фотографический аппарат, а всю речь проглатывает стоящий рядом с кафедрой усердный микрофон. И почему только на всем божьем свете все сразу же надо выносить на свет божий? В этом месте выступление привлекло

действительно много людей. Именно для них все и устроено; когда разговор ведется лицом к лицу, такая встреча имеет смысл. Который, однако, теряется, стоит только выгнать несчастные слова в эфир, чтобы просветить безграничную, неведомую аудиторию слушателей. Такие игры на волнах – бесполезные забавы.

Писатель читает, при этом аккуратно сервирующих столы коричневых официанток словно окутывает легкий туман. Чашки подносят ко рту, собрание шумит и гудит, как вагон-ресторан. Публика старается беззвучно поглощать взбитые сливки. Не принимая во внимание некоторых чужаков, которые производят впечатление нанятых статистов, а также отдельных представителей литературного мира и полусвета, она по большей части состоит из представителей среднего класса с семьями. Эти юноши, девушки и их родители, чиновники и служащие в воскресный вечер принарядились. Они внимательно слушают, они радуются, словно присутствуют на какой-нибудь conférence в элегантном отеле, что к ним приходят известные писатели (а те действительно приходят к ним), что они понимают все, что рассказывает им этот Генрих Манн. Он читает сцену боксерского поединка из своего нового романа, в котором даже есть нокаут, и описание волнующего полета на самолете. Писатели сегодня модные; они идут, нет, летят в ногу со временем. За стеклянными стенами звучат граммофоны, люди беззвучно автоматически катятся на эскалаторе, словно мишени в тире. Но публика настолько заворожена, что шлягеры из граммофонов не проникают внутрь, а катящиеся фигуры рассеиваются тенями и в телефонных будках словно перерезаны провода.

Выступление окончено. Мы узнаем, что писатель, по желанию, подпишет каждый купленный экземпляр своих романов, и понимаем, что шумящий и гудящий вагон-ресторан прибыл в пункт назначения. Поэзия кончилась, настал черед торговли. Стеклянные стены раздвигаются. Из отдела часов доносится тиканье, в отделе игрушек громыхают машинки. Все так же работают эскалаторы, вверх-вниз скользят лифты. Они будут работать и скользить до скончания века. Снаружи настал вечер, и улицы, на которых много нищеты, бегут к магазину.

# Шлягеры в изгнании

В мой кабинет через закрытое окно проникают звуки шарманки. Не знаю, что именно играет мужчина во дворе; да, может быть, кроме меня, его больше его никто и не слушает. На улице холодно, неподходящая погода для мелодий. Из коридора раздаются шаги, и печатные машинки не переставая стучат все утро, которое настолько переполнено всякими делами, что музыка шарманки в них просто тонет.

Пока она еще слышна, я вспоминаю другое, более музыкальное утро, в котором я оказался во время моего последнего пребывания в Париже. Уличная публика, случайно оказавшаяся вместе в узком переулке за Пале-Рояль, окружила двух музыкантов и женщину. Женщина как раз исполняла шлягер, толпа благоговейно внимала. Допев, она пошла по кругу и предлагала ноты с текстом песни, и многие слушатели их приобрели. Прошло примерно полгода, вся Франция тогда праздновала триумф Косте и Беллонте, совершивших трансатлантический перелет. Их подвиг и воспевал тот новомодный шлягер. Стоило ему оказаться в руках публики, и я увидел, как много губ беззвучно и старательно двигались, заучивая слова. А когда женщина запела эту хвалебную песнь снова, круг публики постепенно сложился в своего рода общину, с каждым куплетом подпевавшую все увереннее. Разнорабочие, мещанки и парни в кепках: они образовывали одну большую семью и единодушно воспевали двух ее славных сыновей. Хотя я первый раз участвовал в подобной сцене, я был уверен, что уже присутствовал при таком раньше. Где же это было? По мере того как люди рассеивались, чтобы, словно пчелы, разносить дальше сладкое бремя шлягера, я вспомнил: в фильме Рене Клера «Под крышами Парижа». Я видел этот фильм в Берлине незадолго до моего отъезда в Париж и не думал, что он изображает самую подлинную действительность…

«Под крышами Парижа» – именно этот шлягер и играет шарманщик во дворе. Мелодия напрасно пыталась виться по стене, она увяла и обессилела. Я представил себе, как когда-то, на ее родине, ее лелеял народ, который пел, воспевая самого себя. После Парижа она прошла по нашим кинотеатрам, где в каком-то смысле была еще дома, поскольку ее окружали виды родных площадей и переулков. Прошло немного времени, и она проникла в салоны и кафе как экзотическое явление, которому охотно предоставляют убежище, но ненадолго. Люди любят все новое, так что в конце концов она оказалась на улице. Теперь ее

пристанище – улицы, по которым она и плутает. Прохожие, а здесь они все время спешат, отталкивают ее в сторону, и печатные машинки стучат поверх нее. Шарманка смолкла. Скоро валик износится.

*1931*

**notes**

# Примечания

# 1

Один из самых успешных британских танцевальных коллективов начала XX в., названный в честь хореографа из Манчестера Джона Тиллера (John Tiller) и получивший общеевропейскую известность. Также была открыта «Школа танцев Тиллера» и организовано множество трупп, внутри которых все девушки подбирались по росту и весу и танцевали в стиле precision dancing. Число девушек в шоу варьировалось в зависимости от программы, но стандартное число участниц – 12. В случае «Девчонок Тиллера» речь шла о новом типе женской красоты, основанной на здоровье и спорте. В Берлине коллектив выступал с 1924 по 1931 г. в театре Großes Schauspielhaus. Также см. эссе «Орнамент массы». – *Здесь и далее, кроме отдельно оговоренных случаев, прим. пер.*

# 2

В автобиографической новелле Кракауэра «Георг» (1934) герой вспоминает, как в детстве бабушка ставила оловянных солдатиков на стеклянную столешницу и стучала снизу пальцем, заставляя их беспорядочно двигаться.

# З

Короткий жакет, традиционно украшенный позументом, вошедший в моду в начале 1830-х гг. Название получил в честь пехотного подразделения зуавов во французских колониальных войсках в Алжире.

# 4

Карл Август фон Заксен-Веймар-Айзенах (Karl August von SachsenWeimar-Eisenach, 1757–1828) – герцог, покровитель наук и искусств.

## 5

Католический титулярный епископ, т. е. имеющий сан епископа, но не являющийся ординарием епархии.

# 6

Йоханн Кристиан Людвиг Клауэр (Johann Christian Ludwig Klauer, 1782–1813) – веймарский живописец и скульптор. Именно он в 1805 г. снимал посмертную маску Шиллера. Наряду с портретом Виланда его перу принадлежит портрет герцогини Веймарской Анны Амалии. Участвовал в Освободительных войнах 1813–1815 гг., затем некоторое время жил в Веймаре. Вращаясь в местном обществе, он тем не менее находился в тени своего отца, придворного художника Мартина Готтлиба Клауэра (Martin Gottlieb Klauer, 1742–1801).

## 7

Общество Гёте было организовано по инициативе герцога Карла Александра в 1885 г. Ежегодник выходит с 1880 г. по настоящее время.

# 8

В первом издании эссе Кракауэр называет самым ярким представителем такого подхода Дильтея.

## 9

Эккарт – герой германского эпоса, предупредивший Нибелунгов об опасности нападения гуннов, а также персонаж новеллы Людвига Тика «Верный Эккарт и Тангейзер» (Der getreue Eckart und der Tannhauser, 1799) и стихотворения Гёте «Верный Эккарт» (1811).

## 10

Разговор этот, согласно книге Эккермана, состоялся 18 апреля 1827 г. Вероятно, речь идет о картине «Возвращение крестьян с полей» (1632–1634).

# 11

Генрих Вильгельм Трюбнер (Heinrich WIlhelm Trubner, 1851–1917) – немецкий художник, работавший в реалистической, а позднее в импрессионистской манере, член мюнхенского Сецессиона.

# 12

Людвиг фон Цумбуш (Ludwig von Zumbusch, 1861–1927) – немецкий художник, прославившийся пастельными пейзажами и полотнами наивно-пасторального содержания.

# 13

Эвальд Андре Дюпон (Ewald Andre Dupont, 1891–1956) – немецкий режиссер и сценарист. Самым знаменитым его фильмом остается «Варьете» (1925), драма с Э. Яннингсом из жизни цирковых артистов. С 1926 г. работал в Великобритании и США. Фильм «Атлантик» (1929), художественная интерпретация гибели «Титаника», стал одним из первых немецких звуковых фильмов. С 1933 г. из-за еврейского происхождения жил в Великобритании и США в качестве эмигранта.

# 14

Dupont E. A. Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet. Berlin, 1919. (Как написать и использовать фильм.)

## 15

Рудольф Хармс (Rudolf Harms, 1901–1984) – немецкий писатель; в начале карьеры писал рекламные тексты, затем стал кинокритиком, к этому же времени относятся его теоретические работы о кино; позднее обратился к художественному творчеству, в частности, биографическим романам о знаменитостях: Марко Поло (1959), Калиостро (1960), Парацельсе (1961), Робеспьере (1962) и др.

# 16

Harms R. Philosophie des Films: Seine asthetischen und metaphysischen Grundlagen. 1926. (Философия фильма: Его эстетические и метафизические основы.) Рецензия Кракауэра на эту книгу была помещена в Frankfurter Zeitung, 10.07.1927, S. 5.

# 17

Международная организация, основанная в 1919–1920 годах. Цели Лиги Наций включали в себя: разоружение, предотвращение военных действий, обеспечение коллективной безопасности, урегулирование споров между странами путем дипломатических переговоров, а также улучшение качества жизни на планете. Прекратила свое существование в 1946 г. Функции Лиги Наций после 1946 г. исполняет ООН.

# 18

Густав Штреземанн (Gustav Stresemann, 1878–1929) – немецкий политик, рейхсканцлер и министр иностранных дел Веймарской республики, масон, вместе с А. Брианом стал лауреат Нобелевской премии мира 1926 г. за заключение Локарнских соглашений, гарантировавших послевоенные границы в Европе. Также вместе с Брианом инициировал создание Панъевропейского союза.

# 19

Аристид Бриан (Aristide Briand, 1862–1932) – французский политик, неоднократно становился премьер-министром Франции, министром иностранных, внутренних дел, военным министром и министром юстиции.

## 20

Вероятно, отсылка к поговорке «Kleider machen Leute» (букв. «Одежда делает людей», «Встречают по одежке»), вошедшей в обиход благодаря одноименной новелле Готтфрида Келлера (1874), считающейся одним из самых знаменитых рассказов немецкоязычной литературы.

# 21

Иоганн Якоб Бахофен (Johann Jakob Bachofen, 1815–1887) – швейцарский ученый, этнограф, антиковед. Особое распространение получили его работы о первобытном обществе, социальной эволюции, институте семьи и матриархату в древности.

# 22

Окнос (*греч.* «откладывающий на потом») – персонаж греческой и римской мифологии. Был приговорен Аидом к вечному бессмысленному труду за то, что слишком дорожил жизнью и не хотел умирать. Окнос был обречен ходить по берегу и плести соломенный канат, который тут же съедала идущая следом ослица.

# 23

Георг Фридрих Крейцер (Georg Friedrich Creuzer, 1771–1858) – немецкий филолог и археолог. В своем главном труде «Symbolik und Mythologie der alten Volker, besonders der Griechen» (Символика и мифология древних народов, в особенности греков, Leipzig, 1810–1812) сделал вывод о единстве всех древних религий мира.

## 24

Декоративный готический орнамент в виде листьев или цветов, где изображение как бы «вползает» на архитектурные элементы здания, чем и обусловлено его образное название.

# 25

Пер. С. Аверинцева.

# 26

См. прим. 1 на стр. 5.

# 27

Система организации труда и управления производством, возникшая на рубеже XIX–XX вв. и названная по имени американского инженера Ф. Тейлора, основана на глубоком разделении труда и рационализации движений с целью получения максимальной прибыли путем интенсификации труда с разделением трудовых функций на элементарные операции и стандартные движения.

# 28

Сказки «Тысячи и одной ночи» получили известность в Европе после появления неполного французского перевода 1704 г., выполненного востоковедом Антуаном Галланом (Antoine Galland, 1646–1715).

## 29

Кракауэр имеет в виду традиционный для немецкого средневековья тип гимна (Preislied), исполнявшегося за вознаграждение несколькими певцами попеременно при дворе. Такой гимн обычно воспевал какую-либо знатную персону.

# 30

Персонаж оперы Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1867), молодой рыцарь, победитель состязания певцов.

# 31

Грусть, печаль (*итал.*).

# 32

Французские диакритические символы, обозначающие открытый либо удлиненный гласный звук соответственно.

# 33

Подстрочный диакритический знак, употребляется исключительно в сочетании с буквой «с» (ç), при этом она читается как русское «с».

# 34

Праздник, это, мастер, моя дорогая (*франц.*).